FILM

IRENA KAREL

Fot. Z. Nasierowska

• NR 12 (1215) • ROK XXVII • 19 MARCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

film polski na świecie

● W dniach 4-15 kwietnia odbędzie się w Reykjaviku (Islandia) Międzynarodowy Festiwal Sztuki. Polska zgłosiła na tę imprezę „Strukturę kryształu" i „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego oraz „Lokisa" Janusza Majewskiego.

● W lutym odbył się w Kairze pokaz polskich filmów dokumentalnych, zorganizowany przez Ambasadę Polską; filmy wyświetlano w tamtejszym Visual-Image Center, skupiającym młodych egipskich realizatorów filmowych. Pokazano dziewięć klasycznych pozycji polskiego dokumentu: „To jest jajko" Andrzeja Brzozowskiego, „Muzykanci" i „Ludzie w drodze" Kazimierza Karabasza, „Jubileuszowy" Jana Łomnickiego, „Pojedynek" Janusza Majewskiego, „Portret dyrygenta" Ludwika Perskiego, „Finn" Sergiusza Sprudina oraz „Płyną tratwy" i „Zanim opadną liście" Władysława Ślesickiego. Po projekcjach odbyła się dyskusja, którą prowadził Khairy Beszara, absolwent tamtejszej szkoły filmowej, który w roku 1963 przebywał na praktyce w WFD w Warszawie, a ostatnio współpracował przy realizacji „W pustyni i w puszczy". Na pytania widzów odpowiadał Zbigniew Karpowicz, operator WFD, który przebywa od trzech lat w Egipcie — jako wykładowca Cairo High Cinema Institute.

● Pierwszy program telewizji NRF zakupił do emisji: „Urząd" Janusza Majewskiego, „63 dni" Romana Wionczka, „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego oraz kilka filmów animowanych, m. in. cztery filmy z cyklu „Reksio" Lechosława Marszałka.

projekty i realizacje

● Waldemar Podgórski rozpoczął w NRD zdjęcia plenerowe do filmu „Na krawędzi" (zespół PRYZMAT). Wypowiedź reżysera zamieszczamy obok — w rubryce „Tematy dnia". Operatorem filmu jest Mikołaj Sprudin, kierownikiem produkcji — Marceli Nowak. W rolach głównych występują: Zygmunt Malanowicz, Jolanta Bohdal, Rajmund Jakubowicz, Józef Para oraz Mirosław Szonert. W filmie wezmą udział aktorzy niemieccy.

● Skierowano do realizacji scenariusz Grzegorza Królikiewicza „Sprawa Maliszów" (zespół SILESIA). Film, nawiązujący do afery kryminalnej z lat trzydziestych, opowiada o młodym małżeństwie, które dokonuje mordu rabunkowego. Reżyserem filmu jest Grzegorz Królikiewicz, operatorem — Bogdan Dziworski, kierownikiem produkcji — Tadeusz Urbanowicz. W roli głównej wystąpi Franciszek Trzeciak. Zdjęcia mają się rozpocząć 15 kwietnia we wnętrzach naturalnych w Łodzi, następnie ekipa przeniesie się do Krakowa.

FILMY TELEWIZYJNE

● Witold Orzechowski zakończył zdjęcia do godzinnego filmu telewizyjnego „Droga w świetle księżyca", według opowiadania Ambrose Bierce'a.

„Wyspy szczęśliwe" reż. Stanisława Brejdyganta

● Stanisław Brejdygant realizuje godzinny film telewizyjny „Wyspy szczęśliwe", według scenariusza Edwarda Żebrowskiego. Bohaterem filmu jest lekarz — ojciec rodziny, który marzy o dalekich podróżach i przygodach. Przy kamerze — Jan Hesse, kierownictwo produkcji sprawuje Tadeusz Baljon. W rolach głównych występują: Gustaw Holoubek, Irena Malkiewicz i Aleksandra Śląska. Po zakończeniu zdjęć atelierowych w Łodzi ekipa przeniosła się w plenery warszawskie.

● Zaakceptowano do realizacji scenariusz filmu telewizyjnego „Po prostu lotnicy" Tadeusza Rejniaka i Jerzego Pomianowskiego. Jest to opowieść o przygodach pilotów szybowcowych. Całość składa się z trzech odcinków godzinnych. Reżyserować będzie Hubert Drapella.

KRÓTKI METRAŻ

● W krakowskim oddziale STUDIA MINIATUR FILMOWYCH Julian Antoniszczak ukończył film animowany „Tysiąc i jeden drobiazgów". Film prezentuje szereg pomysłowych żartów i gagów; całość przestrzega przed dewaluacją wartości obyczajowych i społecznych we współczesnym świecie.

Jerzy Kucia pracuje nad filmem „Spotkania". Jest to historia człowieka, który wyrusza w niezwykłą podróż i przeżywa różne przygody.

Witold Giersz kontynuuje zdjęcia do filmu „Kaskaderzy", wykorzystującego pewne konwencje westernu.

tydzień w filmie

● 1 marca podpisano w Pradze plan współpracy między kinematografią czechosłowacką a polską na rok 1972. Dokument podpisali: Jiří Rybin, dyrektor Czechosłowackiego Filmexportu oraz Walerian Spychała, dyrektor Biura Organizacyjnego Naczelnego Zarządu Kinematografii. Jednocześnie podpisany został protokół, w którym oceniono ubiegłoroczną współpracę obydwu kinematografii.

Tegoroczny plan współpracy przewiduje m. in. organizowanie uroczystych premier filmów czechosłowackich w Polsce — oraz polskich w Czechosłowacji; wzajemny udział w festiwalach; wreszcie — wymianę osobową. Współpraca między środowiskami twórczymi obydwu kinematografii ma stopniowo doprowadzić do współprodukcji polsko-czechosłowackiej. Plan współpracy przewiduje także, iż w roku bieżącym obydwie kinematografie zwrócą szczególną uwagę na dwudziestą piątą rocznicę podpisania umowy o współpracy i wzajemnej pomocy między Polską a CSRS.

● W kinie studyjnym „Światowid" w Katowicach odbyło się 28 lutego spotkanie z reżyserami Józefem Gębskim i Antonim Halorem, połączone z przeglądem filmów tych realizatorów oraz pokazem ich prac plastycznych. Spotkanie zainaugurowało cykl „Rozmów wieczornych" — stałych imprez, poświęconych współczesnej kulturze i sztuce filmowej. Imprezy te odbywać się mają co miesiąc.

● Nakładem Wydawnictw Artystycznych i Filmowych ukazała się książka Stanisława Janickiego „Film polski od A do Z". Praca zawiera zwięzły zarys historii powojennego polskiego filmu fabularnego i krótkometrażowego, informując o naszej sieci dystrybucyjnej, o instancjach zajmujących się kulturą filmową; zawiera także leksykon bio-filmograficzny polskich realizatorów i aktorów. Całość uzupełnia wykaz polskich filmów nagrodzonych na festiwalach międzynarodowych.

● W dniach 21—25 marca odbędzie się w warszawskim kinie „Skarpa" Przegląd Filmów Japońskich. W programie imprezy znalazły się następujące pozycje: „Przemijanie", dwuseryjny film „Ludzie i wojna", „Opowieść z Echigo" oraz „Miłość i śmierć". Z okazji przeglądu przewidziany jest przyjazd delegacji filmowców japońskich.

● Jak już pisaliśmy, w dniach 22—25 marca odbędzie się w Zakopanem V Przegląd Filmów o Sztuce. W programie zostaną zaprezentowane 23 pozycje, zrealizowane ostatnio przez krajowe wytwórnie (10 tytułów — z Wytwórni Filmów Oświatowych, 8 — z Zakładu Produkcji Filmów Telewizyjnych, 2 — z Tele—Aru oraz po jednym z „Czołówki", „Se-Ma-Foru" i Wytwórni Filmów Dokumentalnych). Ponadto 15 filmów wyświetlonych zostanie poza konkursem.

● W dniach 2—4 marca odbyło się w Krakowie II sympozjum z cyklu „Film — sztuka XX wieku", zorganizowane przez Filmotekę Polską oraz Wojewódzki Zarząd Kin w Krakowie z okazji 75-lecia pierwszej projekcji filmowej w Krakowie. W czasie imprezy wyświetlano wczesne filmy okresu niemego. Wykłady wygłosili: Prof. dr Karol Estreicher, mgr Kazimierz Nowicki i mgr Zbigniew Wyszyński.

W numerze 8 FILMU nie podaliśmy przez przeoczenie nazwiska reżysera filmów „Człowiek — dźwięk — praca" i „Skansen pszczelarski", zrealizowanych w WFO. Reżyserem tych filmów jest Jerzy Gaus. Przepraszamy zainteresowanego oraz Czytelników.

„Droga w świetle księżyca" reż. Witolda Orzechowskiego

tematy dnia

SENSACJA I REALIZM

Waldemar Podgórski („Hasło «Korn»" i „Południk zero") rozpoczął 7 marca realizację filmu szpiegowskiego „Na krawędzi", opartego na książce Mariana Reniaka „Droga z Monachium". Zdjęcia plenerowe mają być kręcone w NRD i NRF. Rozmawiamy z reżyserem w przeddzień jego wyjazdu do NRD.

— Reniaka poznałem przed kilku laty, gdy jako konsultant współpracował przy moim pierwszym filmie szpiegowskim — „Hasło «Korn»". Opowiadał mi wtedy o wydarzeniach, w których sam brał udział i które później opisał w swej książce.

— Jaka jest treść filmu?

— Wolałbym jej nie ujawniać. Powiem tylko tyle: film opowiada historię człowieka, który zostaje zwerbowany do służby wywiadowczej, a następnie poddany jest rozmaitym przesłuchaniom, mającym sprawdzić jego prawdomówność, lojalność itp. Interesują mnie przede wszystkim przeżycia człowieka, który musi wiele doświadczyć, który jest w stanie ciągłej emocji.

— To już pański drugi film szpiegowski.

— Lubię gatunek sensacyjny. Jednak po ukończeniu „Na krawędzi" prawdopodobnie rozstanę się z filmem szpiegowskim. Uprawianie tego gatunku w sposób realistyczny jest dziś bardzo trudne. Film taki powinien spełniać dwa postulaty: ukazywać prawdziwie pracę wywiadu, a zarazem mieć wszelkie cechy filmu sensacyjnego, takie jak szybka akcja, sytuacje pełne napięcia. Otóż kłopot w tym, że te dwie płaszczyzny wzajemnie się wykluczają. Film, który próbowałby realistycznie ukazać działalność pracownika wywiadu, byłby widowiskiem dość nudnawym. Trzeba pamiętać, że każdy agent stara się maksymalnie upodobnić do środowiska, w którym działa; prowadzi niecieka-wy tryb życia, unika wszystkiego, co mogłoby ściągnąć na niego uwagę. Niech pan sobie teraz wyobrazi film z takim bohaterem w roli głównej. Prawdopodobnie mało kto chciałby go oglądać.

Oczywiście, agent wywiadu przeżywa także chwile dramatyczne: wtedy, gdy wykonuje jakieś specjalnie trudne zadanie, gdy grozi mu wsypa. Te okresy trwają jednak najczęściej krótko. Film szpiegowski powinien skupiać swą uwagę właśnie na tych chwilach „wyjątkowych". Ale przecież takie rozwiązanie nie zawsze jest możliwe.

— Wydaje się, że „Hasło «Korn»" spełniał odbydwa postulaty realistycznego filmu szpiegowskiego. Opowiadał pan tam o dramatycznych, pełnych napięcia wydarzeniach — a jednocześnie ukazywał realistycznie pracę centrali kontrwywiadu.

— Film miał jednak pewną zasadniczą wadę: brak w nim było głównego bohatera. Zamiast niego — pokazywał kilku bohaterów równorzędnych, skupiał uwagę na ich żmudnej, mrówczej pracy. Efekt? Może było tam napięcie dramaturgiczne i autentyzm, ale nie było psychologicznej prawdy. Zrozumiałem źródła słabości tego filmu dopiero wtedy, gdy zobaczyłem „Bullitta". Niech pan sobie przypomni: Bullitt nie tylko ściga przestępców, prowadzi przesłuchania, przeprowadza rewizje. Przeżywa także wątpliwości, kłopoty; w jakimś momencie staje przed koniecznością wyboru: poddać się naciskowi miejscowych autorytetów, czy też prowadzić śledztwo zgodnie ze swym sumieniem? Dzięki tym wahaniom jest to postać trójwymiarowa. Chciałbym, aby główny bohater „Na krawędzi" był pod tym względem do niego podobny.

Rozmawiał: ski

Do niniejszego numeru dołączamy spis treści tygodnika FILM za rok 1971.

ŻYCIE Z RODZICAMI

Angielski reżyser Ken Loach z uporem rozwija w filmie fabularnym dokumentalne tradycje szkoły Free Cinema, zapomnianej dziś przez swoich koryfeuszy sprzed kilkunastu lat. Loach stara się zdobycze tego kierunku unowocześniać, zaostrzać, przystosowywać do estetyki dzisiejszego kina i wrażliwości współczesnego widza. Wczorajszy romantyzm zastępuje pesymizmem, który coraz bardziej brzmi jak wyrzut czy oskarżenie wobec prezentowanej na ekranie rzeczywistości. — Oto aktualny etap przemian, jakim w ciągu ćwierćwiecza ulegał neorealizm — twierdzą historycy. W każdym razie filmy Loacha, oparte na twórczej symbiozie telewizji i kina, są zjawiskiem płodnym, jak świadczą o tym ich sukcesy na festiwalach (Grand Prix dla „Kesa" w Karlovych Varach 1970) i wpływ na najmłodsze pokolenie filmowców anglosaskich.

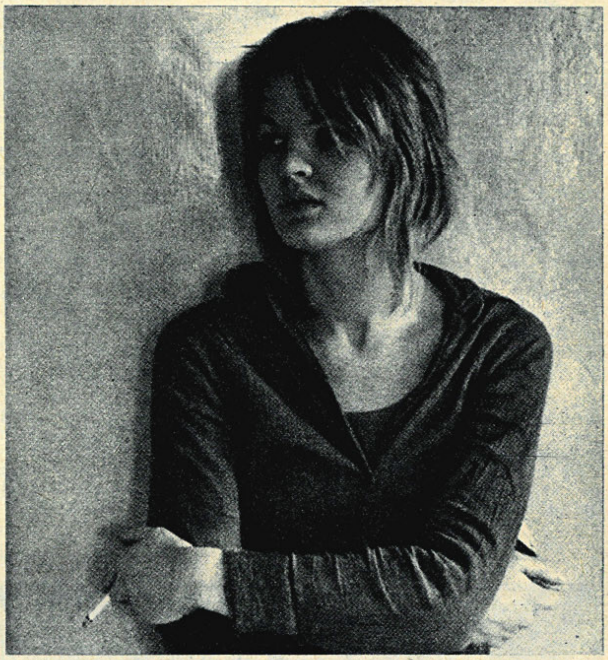
Punktem wyjścia „Życia z rodzicami" była sztuka telewizyjna Davida Mercera, która zamieniła się — ze scen o charakterze komentowanych wywiadów — w dramat filmowy, zachowując jednak dokumentalny charakter pierwowzoru. Powstał film z tezą: autorzy nie kryją, że chodzi im o ilustrację kontrowersyjnych teorii psychiatry R. D. Lainga, który twierdzi, że korzenie chorób umysłowych tkwią raczej w otoczeniu chorego niż w samym jego systemie nerwowym. Loach wyciąga z tego dalsze wnioski i wskazuje konkretne środowisko, skute anachronicznymi normami obyczajowymi, w którym nonkonformizm, bunt, powodują niejako automatyczne zakwalifikowanie niesfornej jednostki do kategorii umysłowo chorych.

Otwierająca film panorama podmiejskiego pejzażu — z przytłaczającą monotonią zabudowy, owymi domkami, w które rzucał kamieniami bohater „Z soboty na niedzielę" — to w realistycznym kinie angielskim już niemal rytualna metafora społecznego uniformizmu. A oto fabularny materiał, dokumentujący tezę filmu. Janice (Sandy Ratcliff) ma 19 lat i przesiaduje godzinami na stacji metra, wpatrując się bezmyślnie w przejeżdżające pociągi. Odprowadzona do komisariatu milczy. Odwieziona do domu, wywołuje zmieszanie rodziców, którzy jej depresję skłonni są przypisywać wpływom zdemoralizowanych przyjaciół-hippiesów. Ale istotne przyczyny są inne: Janice była w ciąży i przerażeni rodzice poddali ją zabiegowi; to właśnie odbiło się źle na jej psychice.

Przyjaciel dziewczyny, Tim, bezskutecznie namawia ją, by opuściła dom rodzicielski. Gdy później, wyrzucona z domu, spędza noc u chłopca, rodzice nie chcą jej znać. Pewnego razu Janice grozi matce nożem i w odpowiedzi zostaje odesłana do szpitala dla umysłowo chorych. Tu pod opieką doktora Donaldsona zaczyna powracać do równowagi, ale gdy doktor przenosi się do innego szpitala, po kilku zabiegach zostaje odesłana do domu. Rodzice uważają ją nadal za złą i niespełna rozumu. Któregoś dnia Janice roztrzaskuje najdroższą pamiątkę ojca — jego zegarek. Zostaje odesłana z powrotem do szpitala. Tim próbuje zatrzymać ją u siebie, ale na żądanie rodziców Janice zostaje mu odebrana i znów umieszczona w zakładzie. Nieszczęśliwa po pewnym czasie jest już tylko świnką morską dla młodych medyków: klasycznym przykładem zahamowań psychofizycznych na tle schizofrenii.

„To, że choroba Janice wynika z jej «błędnych» reakcji wobec nieustannych nacisków otoczenia — nie ulega kwestii, a fragmentaryczne epizody filmu dokumentują rezultat tego procesu — pisze angielski krytyk David Wilson. — *Pewne potknięcia w «Życiu z rodzicami» wynikają nie tyle z dokładności klinicznego opisu, ile ze sposobu dobrania faktów. Nie mogąc uniknąć pewnego schematyzmu, film podważa swą realistyczną siłę przerysowaniem. Rodzice Janice dają się od razu poznać jako określone typy ludzkie; paradoksalne, że właśnie to przeszkadza nam wierzyć w nich jako w rzeczywiste postacie".* Wskazując na te nieuniknione raczej przerysowania każdego filmu z tezą i zacięciem publicystycznym, angielski krytyk zauważa poza tym, że *„film, którego tematem są przesądy, nie może zyskać na tym, że wygrywa przesądy widowni"*; chodzi tutaj o przesądy i tradycyjne przyzwyczajenia estetyczne.

Z. P.



Schizofrenia jako kara
Sandy Ratcliff

„Family Life", film produkcji angielskiej. reż. Ken Loach

głosy i glosy

MIĘDZY TEATREM A LITERATURĄ

Stosunek filmu do pokrewnych dziedzin twórczości artystycznej jest tematem równie aktualnym, co kontrowersyjnym. Dyskusje toczą się zazwyczaj wokół pytania czy X Muza umie i powinna korzystać z dorobku swoich starszych sióstr? Nie jest to jedyna perspektywa, w której widzieć można problematykę współzależności: film — teatr i film — literatura. Przytoczmy, jako próbę innego spojrzenia, trzy wypowiedzi: krytyka filmowego, teatralnego i pisarza.

„Ilekroć film świadomie zwracał się po inspiracje do teatru z reguły na tym przegrywał" — konstatuje Krzysztof T. Toeplitz (MIESIĘCZNIK LITERACKI, nr 2/72 — „Wzajemność"). Podobnie zresztą i teatr, gdy „zafascynowany filmem przestawał mówić, a zaczynał działać i budować obrazy". Jednakże nie „obopólne rany, które zadają sobie teatr i film", interesują autora. Głównym przedmiotem jego artykułu jest analiza inscenizacji „Biesów" Dostojewskiego w scenicznej przeróbce Camusa, dokonanej przez Andrzeja Wajdę w. krakowskim Teatrze Starym.

W rozwiązaniach przestrzeni scenicznej i tła akcji, w zastosowaniu przez reżysera projekcji świetlnych, widzi Toeplitz „zachwycający balans pomiędzy realizmem i nadrealizmem, rodzajowością i metafizyką". „Nie wiem — czytamy — czy reżyser, który nie otarł się był o film, potrafiłby pójść takim tropem. Nie wiem także, czy bez filmowej sztuki montażu możliwy byłby ten wstrząs, jakim jest, w ostatniej scenie, gwałtowne otwarcie drzwi, za którymi wisi martwe ciało Stawrogina. To przecież chwyt jakby żywcem wzięty z tradycji filmowego suspense'u , a przecież tak bardzo funkcjonalny w teatrze". W takich właśnie wypadkach — kończy Toeplitz — „teatr odpłaca się filmowi piękną wzajemnością".

Janusza Jaremowicza (ARGUMENTY, nr 8/72 — „Między teatrem a filmem") niepokoi przypuszczenie, że „teatrowi współczesnemu brak jest nowych scenariuszy", na co wskazuje „niezmiernie wysoki udział w repertuarze klasyki dramaturgicznej" oraz coraz częstsze „sięganie do tekstów pozadramaturgicznych". Jednakże „typ wyobraźni pisarskiej, który produkuje scenariusz teatralny, nie wygasł wcale, natomiast zagarniany jest przez widowisko realizowane kamerami i utrwalany na taśmie filmowej". Przykłady takich właśnie widowisk, to „Anioł zagłady" Buñuela, „Za ścianą" Zanussiego, „Czyż nie dobija się koni?" Pollacka. Wymienione filmy, zdaniem autora, w swoich zasadniczych elementach „dałyby się przełożyć na znaki teatralne" i wystawić na scenie.

Krytyk pozostawia socjologom sztuki wyjaśnienie, dlaczego wyobraźnia teatralna została „zagarnięta w służbę" filmu. Natomiast pytania, czy teatr jest zagrożony, uważa za ciągle aktualne „z uwagi na zwrócenie się inwencji dramaturgicznej, nawet typu teatralnego, ku nieteatralnym środkom ekspresji".

Andrzej Braun (LITERATURA, nr 3/72 — „Ewolucje i upodobnienia") zastanawia się, „jak zmienia się literatura książkowa pod wpływem i w konkurencji z telewizją czy filmem?". Przypomina, że „od lat dwudziestych zaczęło się mówić o filmowości prozy". Jej główne cechy: „doskonalenie i kładzenie nacisku na dialog, behawioryzm, czyli maksymalnie obiektywne notowanie zachowań się postaci, symultaniczność konstrukcji, wzorowana na cięciach montażu". Jeśli do tego dodać „dawkowanie napięcia, umiejętnie podtrzymywany „suspense", to okaże się, że pojęciu filmowości prozy „najbardziej odpowiadała technika powieści kryminalnej".

„Owo pojęcie «filmowości prozy» — czytamy w zakończeniu — odżyło dziś powtórnie jako kryterium pozytywne. Prozaika chwali się za to samo — za dialog, wartką akcję, napięcie — bo to się dobrze czyta. „Czyta się" — konkludują krótko ilustrowane tygodniki... Komu się dobrze czyta? — konsumentowi filmów i telewizji. To jest ten wpływ ekranu, postulat upodobnienia".

KAPPA

Co Japończycy podają na co dzień

JOANNA GUZE

Film japoński cieszy się w Europie opinią filmu wielkiego, i słusznie. Odkryty po wojnie (choć w okresie międzywojennym miał swoich znakomitych mistrzów, jak Mizoguczi czy Kinugasa), triumfował głównie dzięki dziełu Akira Kurosawy, najpopularniejszego z wielkich Japończyków. Potem zjawili się inni, jak Kaneto Shindo, autor „Nagiej wyspy" — arcydzieła, do którego daleko jego późniejszym, również znanym u nas filmom: „Kobieta diabeł" i „Kobieta kot", czy Hiroshi Teshigahara, zawdzięczający sławę wybitnego artysty przede wszystkim „Kobiecie z wydm". Oglądając te i nie tylko te filmy, nie pamięta się oczywiście o tym, że japońska produkcja jest jedną z największych na świecie (około czterysta pozycji rocznie) i że arcydzieła lub po prostu dobre filmy stanowią tylko nieznaczną jej cząstkę. „Świątynia diabła" ma nas o tym przekonać, i jeśli taki był cel zakupienia utworu Kenji Misumi, cel ten został osiągnięty. Jest to jeden z najgorszych filmów, jakie dotarły z Japonii na nasze ekrany.

W rezultacie „Świątynia diabła" jest interesująca jedynie jako zjawisko, dzięki któremu można sobie wyrobić sąd o japońskiej przeciętnej (określenie wyrozumiałe, ale trzeba założyć, że w tak ogromnej produkcji są filmy jeszcze gorsze i że ci, co decydowali o zakupie, doskonale o tym wiedzieli) oraz o formule melodramatu na modłę dalekowschodnią. Że „Świątynia diabła" została sfilmowana na podstawie sztuki Junichiro Tanizaki, który uchodzi za jednego z najwybitniejszych współczesnych pisarzy japońskich, i że scenariusz jest pióra znakomitego skądinąd Kaneto Shindo, nie ma nic do rzeczy; wiadomo, co z dobrą literaturą może zrobić adaptacja filmowa w naszym świecie i należy przypuszczać, że w Japonii sprawa przedstawia się podobnie. Ile więc warta jest sztuka, nie sposób wnioskować z filmu; można natomiast stwierdzić w trybie konkluzji ogólnej, że zasada melodramatu filmowego nie zna granic ni kordonów i wszystkie cywilizacje poddaje swoim żelaznym regułom.

Oczywiście realia, obyczaje, stroje, gesty i ruchy są inne; ale nie należy dać się zwieść egzotyce i wyobrażać sobie, że historyjka o demonicznej kochance, wytrwałej żonie oraz opętanym przez pierwszą rozbójniku, którego na drogę cnoty sprowadza buddyjski mnich, jest więcej warta od jakiejkolwiek innej, europejskiej czy amerykańskiej, operującej również nieśmiertelnym trójkątem i zakończonej chwalebnym nawróceniem. Budda, pod którego auspicjami odbywa się to wszystko, jest tak samo bezsilny wobec filmowego niedołęstwa, wyrosłego z kultury ryżu, kimona i samurajskiego miecza, jak Jezus Chrystus na swoim terenie (należałoby raczej powiedzieć, że równie tolerancyjny, bo gdyby tylko zechciał!); bohaterowie, świadczący sobie japońskie grzeczności i japońskie okrucieństwa, nie lepsi od swoich sióstr i braci o gestach mniej hieratycznych i brutalnościach przejawiających się w inny sposób. Co do intrygi miłosnej, a zwłaszcza jej pikanterii, to ta najwyraźniej wskazuje na ustępstwa poczynione przez rasę żółtą na rzecz rasy białej i jej aktualnej mody: demoniczna kochanka okazuje się wcale zręczną strip-teaserką, a sceny erotyczne jawnie lekceważą lokalne tradycje, ponieważ na kilometr trącą wyemancypowanym Hollywoodem. Część szlachetna wszakże — przeznaczona dla wytrwałej żony i świątobliwego mnicha, odwołuje się do tych właśnie tradycji. I można śmiało powiedzieć, że przewagi moralne są po ich stronie, co dobrze świadczy o patriotyzmie reżysera, rozumiejącego doskonale, że obce zwyczaje, jakkolwiek ubarwiające całość, nie mogą odnieść zwycięstwa, a w każdym razie zlekceważyć swojskości. Diabeł więc wcielony w kochankę zostaje pokonany wedle japońskich reguł, a rozbójnik, choć walczył z wrogami po części jak samuraj, po części zaś jak kowboj z westernu, spieszy zakończyć życie w buddyjskim klasztorze. Dwa trupy zostają za nim: mnicha, który za chwilę słabości zapłacił rytualnym samobójstwem, i szatańskiej uwodzicielki, której rozbójnik w chwili oświecenia zadaje śmierć własną ręką.

Scena końcowa różni się o tyle od westernowego odejścia samotnego bohatera, że wierny koń zostaje zastąpiony wierną żoną, idącą w ślad za odrodzonym moralnie mężem. Co żona będzie robić w buddyjskim klasztorze, który jest zgromadzeniem mężczyzn — nie wiadomo, ale z góry możemy wystawić obojgu świadectwo japońskiej moralności oraz wszelkie inne, pod warunkiem, że nie zobaczymy ich więcej. Co ponad wszelką wątpliwość gwarantuje wybawicielskie słowo: „koniec", wieńczące dzieło Kenji Misumi.

„Świątynia diabła" (Japonia), reż. Kenji Misumi

Bezsilny Budda

Nieustraszony człowiek
Karol Strasburger (z prawej)

WIZERUNEK HEROSA

Czy można zrealizować interesujący, niebanalny film o bohaterze narodowym, takim zwłaszcza, jakim był Jerzy Szajnowicz-Iwanow? Z kart książki Strumph-Wojtkiewicza, z opowiadań, relacji krewnych i przyjaciół jawi się obraz człowieka nieustraszonego, bez skazy i zmazy, który w pojedynkę niszczył niemieckie składy paliw, parki samochodowe, wykolejał pociągi, wysadzał w powietrze okręty wojenne. Historia tego okresu przekazała nam wizerunek herosa, nie przekazała portretu człowieka.

Zbigniew Kuźmiński zrobił film o herosie. Nie powiedział nam nic o tym, co jego bohater czuł i co myślał, kiedy szedł z gołymi rękami w najeżone lufami hitlerowskie gniazda os. Czy odczuwał lęk, czy zdawał sobie sprawę, że to może być jego ostatnia wyprawa? Czy wiedział, jaką wagę mają jego czyny? Pytania takie często sobie zadajemy, pragnąc zrozumieć działanie postaci podobnych do Szajnowicza. I sami sobie przeważnie odpowiadamy: pasja, z jaką nienawidził wroga, była silniejsza od lęku, skutecznie tłumiła wszelkie wątpliwości. Kuźmiński także podsuwa taką odpowiedź — i wielu widzów chętnie ją przyjmuje.

Stosunkowo łatwo pokazać na ekranie zewnętrzne przejawy bohaterstwa. Współczesna technika filmowa świetnie temu sprzyja, choć — bądźmy szczerzy — efektowne fajerwerki i strzelaniny nie są najmocniejszą stroną polskiej kinematografii; brak nam doświadczenia i brak środków, inni robią to znacznie lepiej. Nie chodzi wcale o to, że ekipa „Agenta nr 1" źle się wywiązała z tego zadania. Odczuwam raczej rodzaj żalu, że scenarzysta i reżyser nie wykorzystali innych możliwości tkwiących w temacie, że nie starali się wyjść ponad przeciętność filmu sensacyjnego.

Czy mieli takie możliwości? Na pewno tak, mimo że — jak się już rzekło — niewiele wiemy o intymnej sferze doznań Szajnowicza z okresu, kiedy zadziwiał Grecję i świat brawurą. I choć nie napisał swego „Reportażu spod szubienicy", jak Julius Fučik, można było — opierając się na pamięci o nim z lat wcześniejszych — przydać mu bardziej indywidualne cechy, pokazać zalety, ale i wady, które z pewnością miał, jak każdy człowiek. To byłoby znacznie trudniejsze, no i powstałby zupełnie inny film. No cóż, można sobie pomarzyć...

JERZY PELTZ

„Agent nr 1" (Polska), reż. Zbigniew Kuźmiński

krótki metraż

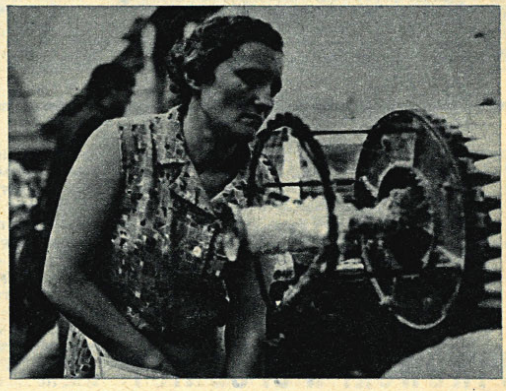
ŻYCIORYS NA TRZY PODZIELONY

Przyznam, że pierwszą i najbardziej spontaniczną refleksją, jaka ciśnie się podczas projekcji filmu Krystyny Gryczelowskiej „Nasze znajome z Łodzi", jest czysto kobiece przerażenie — że one tak wyglądają. Że młoda dziewczyna, która — jedyna zresztą spośród trzech bohaterek filmu — miewa jeszcze czas i chęci, by dbać o siebie, by czasem zrobić staranniejszy makijaż, wyśledzona kamerą w kurzu i hałasie fabrycznej hali, jest jakby nie ta sama. Z szarą twarzą, zapadniętymi oczami, bez uśmiechu. Podobnie dwie pozostałe bohaterki: wyglądają na 10 lat więcej niż mają.

Te trzy życiorysy: młodej dziewczyny, matki małych dzieci, i kobiety nieco starszej, mającej dorastające już córki — daje się odczytywać dwojako. Czytanie bardziej pesymistyczne narzuca myśli, że te ich życiorysy są w gruncie życiorysem jednym na trzy podzielonym. Nadzieja najmłodszej, uczennicy technikum wieczorowego, niepostrzeżenie może zamienić się w kontynuację, jaką obserwujemy u jej starszych koleżanek. Czy zdoła bowiem w tych trudnych warunkach ukończyć studia? Może po prostu, zmęczona obowiązkami, wyjdzie za mąż, urodzi dzieci, pozostanie w swej fabryce i nie będzie miała już czasu na żadną nadzieję, poza tą, że kiedyś, gdy dzieci dorosną, będzie jej lżej.

A oto próba czytania bardziej optymistycznego: jeżeli najmłodsza z bohaterek ukończy studia, może potrafi wyrwać się z szarzyzny życia pomiędzy fabryką a ciasnym kątem w domu. Może ona będzie wśród tych, którzy ucieszą się przebudowanym miastem, unowocześnionym zakładem pracy.

Ten wybór tonacji odczytania filmu reżyserka pozostawiła widzom. Dała ciekawy dokument



socjologiczny, portret zbiorowy włókniarki roku 1971. Nie po raz pierwszy autorka „24 godzin Jadwigi L." daje wyraz swej wrażliwości na istotne społeczne problemy, potwierdzając zarazem swój talent filmowej publicystki.

E.S-W

„Nasze znajome z Łodzi" (WFD), reż. Krystyna Gryczelowska

„Perła w koronie" reż. Kazimierza Kutza

plamy na ekranie

PIWOWSKI W SPÓDNICY

Z filmów zrealizowanych w ostatnim okresie w Wytwórni Filmów Dokumentalnych — wśród nich zaś są tak intrygujące, jak „Wznoszę pomnik" Jerzego Jaraczewskiego, o jedynym w Polsce posiadaczu własnego mostu — swoją ostrością spojrzenia zaciekawił mnie „Sezon" Ewy Kruk, trzeci film tej realizatorki. „Sezon" to jakby pendant do toczącego się ostatnio procesu o zabójstwo w restauracji „Europa" w Międzyzdrojach, jakby skromny przyczynek do kłębka spraw społecznie parzących, na styku działalności gastronomicznej, rozrywki wczasowej i tandety marzeń o wyzwoleniu w cudzoziemskiej miłości. Spojrzenie skupia się w dziewczętach, sezonowo imających się kelnerskiego zajęcia i w warunkach „stolikowej" dżungli próbujących wyciągnąć tyle, ile się da.

Pierwszym bowiem wnioskiem z obserwacji i wiwisekcji „dusz" owych dziewcząt jest ten, iż wchodzą one w swoisty mechanizm szwindli, który staje się dla nich po prostu musem. Ten automatyzm wciągający i niemożliwość jego uniknięcia jest rezultatem wszechobecności drobnych nieprawości w „kelnerskiej" dziedzinie życia, ale — nie łudźmy się — można go zaobserwować łatwo i gdzie indziej. Ten mechanizm nie tylko zmusza do szwindli, on czyni z nich zabieg obronny przed ewentualną presją skorumpowanego środowiska. Skoro ideą obowiązującą tutaj jest „zarobić za wszelką cenę", realizować ją oznacza także: spełniać nakazy lojalności zawodowej, wypełniać niepisaną umowę środowiskową; nie odróżniać się, gdyż to w każdej zbiorowości jest krokiem ku unicestwieniu. Kiedy jedna z pytanych dziewcząt powiada w pewnej chwili: gdyby mi ajent pozwolił zarobić siedem-ośiem tysięcy złotych na miesiąc, to mogłabym ewentualnie być uczciwa, gdyż dopisywanie do rachunków jest zabiegiem wstrętnym — to niechcący wyjawia tu inny aspekt całej kwestii. Ten mianowicie, że idea zarobku „za wszelką cenę" wyłącza to, co na-

NOWE ZESPOŁY

Z początkiem stycznia 1972 rozpoczęły działalność nowe zespoły filmowe. Kolejna reorganizacja zmierza do tego, by twórcy przejęli pełną odpowiedzialność za powstające filmy, by samodzielnie podejmowali decyzje w najważniejszych sprawach twórczych i produkcyjnych. Samorząd zespołów ma prawo przyjmować lub odrzucać przedkładane scenariusze, wyznaczać realizujących je reżyserów, ma też uprawnienia producenta.

Działalnością zespołu kieruje powołany przez ministra Kultury i Sztuki kierownik artystyczny i jego dwóch zastępców: do spraw literackich i do spraw produkcji. Kierownictwo zespołów powoływane jest na okresy trzyletnie. Dobór członków do zespołów odbywa się na zasadzie swobodnej decyzji, której podstawą winna być wspólnota zainteresowań i programu.

Powołano dotychczas siedem zespołów, na czele których stanęli: Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Kutz, Jerzy Passendorfer, Czesław Petelski, Stanisław Różewicz, Aleksander Ściborr-Rylski i Andrzej Wajda. Ich programy i założenia, przewidywane kierunki działań pragniemy przedstawić czytelnikom w najbliższych numerach.

SILESIA

SILESIA ma siedzibę w Katowicach, jest więc jedynym zespołem pozawarszawskim. Kierownikiem jest Kazimierz Kutz, jego zastępcą do spraw literackich – Feliks Netz. W skład zespołu wchodzą: Andrzej Czekalski, Józef Gębski, Antoni Halor, Wojciech J. Has, Grzegorz Królikiewicz, Krzysztof Wojciechowski, Tomasz Zygadło. O programie SILESII mówi Kazimierz Kutz.

— Zespół nasz, poza Wojciechem Hasem i Andrzejem Czekalskim, składa się z ludzi, którzy dopiero startują. To zaplecze młodych reżyserów ma tym większe znaczenie, że są to twórcy utalentowani, sprawdzeni już w filmie dokumentalnym i telewizyjnym. Nasza grupa powstała rzeczywiście w oparciu o wspólnotę zainteresowań i dążeń. Łączy nas wiele, przede wszystkim zaś — i to można nazwać już programem — chęć robienia filmów mocno związanych z najistotniejszymi sprawami kraju, o wyraźnie narodowym charakterze. Jesteśmy zespołem ludzi o twarzach zwróconych w stronę naszych własnych, krajowych problemów i tradycji, niechętnych chwilowym modom, zapatrywaniu się w obce wzory. Realizatorzy SILESII są ponadto samodzielnymi autorami, zdolnymi do przedstawiania i realizacji własnych idei, do tworzenia scenariuszy. Przywiązujemy dużą wagę do nowocześnie pojmowanej filmowości utworu, do tej warstwy, która może uczynić film atrakcyjnym dla współczesnego widza.

Odnowienie zespołów, jeżeli nie ma być zabiegiem czysto formalnym, wiąże się też z koniecznością i potrzebą realizacji nowego modelu organizacji wewnętrznej. Struktura zespołów jest na tyle otwarta, że pozwala na poszukiwania i próby możliwie jak najlepszego porozumienia się wewnątrz każdej grupy, na stworzenie więzi i współodpowiedzialności. Naszym dążeniem jest w pełni demokratyczna struktura wewnętrzna i pełna jawność działania. Nie chcemy podziałów na zespołową „elitę" i „szaraków", na górę i doły. Będziemy wspólnie podejmować decyzje w sprawie akceptacji realizatorów i scenariuszy.

Już teraz, nie licząc filmu Hasa „Sanatorium pod klepsydrą", z którym reżyser przyszedł już do naszego zespołu, mamy w fazie realizacji kilka przedsięwzięć. Grzegorz Królikiewicz zadebiutuje wkrótce „Sprawą Maliszów", Czekalski przygotowuje scenariusz komedii, zaś Halor i Gębski, Zygadło oraz Krzysztof Wojciechowski pracują nad scenariuszami zdradzającymi wspólne tendencje. Wszystkie one dotyczą sytuacji związanych z życiem wsi; ci autorzy są zresztą wszyscy związani ze wsią; przedstawiają dobrze im znane konflikty i sprawy. Sądzę, że te istniejące już scenariusze uwierzytelniają nasz program: wywodzą się z konkretnych miejsc, środowisk, a ich twórcy starają się dobrze sobie znane sprawy podnieść do rangi artystycznej. Co do mnie — w pełni akceptuję te przygotowywane filmy, bo osobiście także cenię wartość bliskich związków z miejscem, które się zna i lubi, z własnym środowiskiem.

Przyszli debiutanci SILESII nie tylko w podobny sposób zebrali materiały do swych filmów, ale zbliża ich też sposób dojścia do filmu fabularnego: nie mają za sobą stażu asystenckiego, po ukończeniu studiów samodzielnie realizowali filmy dokumentalne i telewizyjne. Doskonale znają problematykę, którą żyje nasze społeczeństwo, są pełni zapału, chcą znane sobie sprawy przedstawiać współcześnie. Zakładając oryginalną, polską, a zarazem atrakcyjną formę tych utworów, spodziewamy się też, że uda nam się przesycić je ważką problematyką. Chodzi o realizm wypowiadany językiem czystego kina, o realizm poetycki, kino zmysłowe. Jest to w jakimś sensie kontynuacja tego spojrzenia, które znalazło wyraz w moim ostatnim filmie.

Zespół SILESIA ma zamiar prowadzić inną jeszcze działalność. Będziemy specjalizować się w realizacji telewizyjnych filmów muzyczno-rozrywkowych. Istnieje możliwość szybkiego stworzenia odpowiedniej bazy produkcyjnej w Katowicach. Zapraszalibyśmy do współpracy wszystkich zainteresowanych tym gatunkiem realizatorów. Na Śląsku — są duże, lecz nie wykorzystane należycie środowiska muzyczne i plastyczne, które można by przyciągnąć. Wbrew pozorom, telewizyjne filmy rozrywkowe mogą stanowić atrakcyjne zajęcie dla ludzi z inwencją. Ten drugi tor prac zespołu wydaje mi się ciekawy, a nawet dosyć ważny, wobec wyraźnego zapotrzebowania na dobre filmy rozrywkowe.

Rozmawiała:

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

---

zywamy poczuciem moralnym czy normą etyczną. Moment tego „wyłączenia" jest ściśle sprzężony z procesem „docierania się" w nowym środowisku.

Każdy, kto często styka się z naszą gastronomią — i to na wszystkich szczeblach: zarówno A, B i C — ten jako rzeczywistość naturalną przyjmuje dopisywanie do rachunku, wyłudzanie napiwków etc. Istnieje nawet system tolerancji: w lokalach, gdzie częściej spotykają się znajomi, umieją oni posługiwać się swoistym kodem: „oszukanica", „hrabia napiwek" — tolerując taki stan rzeczy. Wystarczy im ucieszna wiedza, że są oszukiwani. Ale kto bywa w lokalach wieczorowych, ten zna ich „entourage", jak Polska długa i szeroka: odór zeschniętego bryzolu z kapuśniakiem, skrzyżowany z czystą wyborową i nieświeżym chuchem sąsiadów. Zgiełk, przez który przebijają się klezmerskie mowy i szlagiery, jak ten szemrane: „W małym meksykańskim miasteszku, pszy blasku księzyca, chór dziewcząt śpiewał o miłości". I owe pas tancerek z wystającymi halkami, i czasem bigos różnojęzycznych rozmów, i ów dyskretny szelest „szmalcu" pod stolikami. Ten obraz knajpy w stężeniu widzieliśmy kiedyś w „Muchotłuku" Marka Piwowskiego, podobną drapieżność widzenia prezentuje Ewa Kruk w „Sezonie". Nie ma tu żadnego sentymentalnego mazgajstwa, jesteśmy wszak w świecie twardym jak orzech, wycwanionym do granic możliwości, pożerającym tych, co mają jeszcze na zbyciu coś tak anachronicznego jak ludzkie skrupuły.

Kiedy się patrzy na „Sezon", ma się swoiste wrażenie szczerości: że oto przed nami stoją te, które nas oszukują, ale na które patrząc nie czujemy ani dygotu nienawiści, ani zdenerwowania. One są nieodłącznym elementem naszego życia, naszego pejzażu. Ani się na nie gniewać, ani się zżymać, gdyż wina nie leży po ich stronie. Będąc nieświadomym wytworem stosunków panujących w gastronomicznej domenie — po prostu te stosunki odbijają.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Smutniejsze może jest to, jaki mają świat wyobrażeń, jaki gust estetyczny, jakie marzenia, jaką wizję zabawy. Wszystko w fatalnym stylu. O Ewie Kruk mógłbym powiedzieć tyle, co Turgieniew o pani Viardot: jest tak przenikliwa, że widzi na wylot nie tylko człowieka, lecz nawet oparcie fotela, na którym on siedzi.

Mówi

Roberto Rossellini

— W roku 1961 odszedłem od kina, przekonałem się bowiem, że to, co robimy, jest bezużyteczne — mówi jeden z „ojców" neorealizmu włoskiego, autor „Paisy" i „Rzymu, miasta otwartego". — *Dzisiejsze kino przedstawia sobą otchłań kryzku i łez, nie wskazując żadnych dróg wyjścia, nie dochodząc do konstruktywnych wniosków. Dzieje się tak dlatego, że współcześni twórcy filmowi są bezradni wobec problemów ekonomicznych. Owszem, istnieje kino protestu, ale jest to protest infantylny, dyletancki. Film jest dzisiaj w rękach ludzi, którzy spoglądają w przeszłość, a nie w przyszłość, którzy nie wierzą w możliwość zmiany świata.*

Kiedy patrzę dziś na historię sztuki filmowej, widzę wyraźnie, że tylko niewielu twórców szukało w niej człowieka; większość robiła wszystko, żeby o nim zapomnieć. Współczesne społeczeństwa i współczesna sztuka okazały się destrukcyjne wobec najbardziej żywotnych problemów dnia. Tylko telewizja jest w stanie odzyskać człowieka. Ludzie czują bowiem głęboką potrzebę lepszego wzajemnego poznania się, zrozumienia. Poprzez telewizję zwracamy się nie do bezimiennego tłumu, lecz ku milionom indywidualności, a rozmowa z nimi staje się pożyteczna i zrozumiała dla obu stron. Przed trzydziestu laty, kiedy rozpoczynałem pracę w filmie, mówiono mi, że przeciętny widz reprezentuje poziom dziesięcioletniego dziecka. Dzisiaj jego dojrzałość nieporównanie wzrosła, ale film niestety nie wyciągnął z tego prawie żadnych wniosków. Widzę tutaj ogromną szansę dla telewizji...

Filmy telewizyjne, które realizuję, są pełne nowych bohaterów, nowych aktorów, tak jak to było w czasach „Paisy". Technika? Inryga? Fantazja? Świat, jego historia, to największa fantazja, jaką można sobie wyobrazić. Żyjemy w fantastycznych czasach, a tymczasem ludzie uciekają z sal kinowych. Dlaczego? Powinniśmy znowu wskrzesić atmosferę. Kino odrodzi się tylko wtedy, kiedy stanie się aktualne i świadomie tendencyjne. Nie ma nic gorszego dla sztuki niż mistyfikacja. Dlatego jestem przekonany, że jedyna droga, po której winno kroczyć dzisiejsze kino, wiedzie ku tak zwanym „biednym środkom", ale bogatym w ludzkie idee.

1 *Dwa lata więzienia*
Pierre Clementi i Catherine Deneuve

Premiery...

„Piąta siła: przemoc"

Reżyser Florestano Vancini stworzył (w oparciu o dramat Giuseppe Fava „Przemoc") film, który jest kolejnym oskarżeniem mafii oraz tych sił politycznych, które milcząco lub aktywnie popierają przestępczą organizację. Rzecz została przedstawiona w formie wielkiego procesu sądowego, który wprawdzie wskazuje na możnych protektorów zbrodniarzy, ale prowadzi jedynie do skazania „małych rybek", wykonujących polecenia potężnej organizacji. Vancini pokazuje jak stara mafia „unowocześnia się", obejmując zasięgiem swych wpływów najbardziej intratne aktualnie tereny działania. Należą do nich branża budowlana, kontrola handlu legalnego i nielegalnego, a nawet rynek pracy.

Recenzenci, podkreślając demaskatorskie walory filmu i bezkompromisowe oskarżenie przemocy, wskazują jednak, że forma procesu sądowego sprowadza dramat do dyskursu słownego na temat zorganizowanej zbrodni i aktów gwałtu; autorzy, rezygnując z wykorzystania elementów wizualnych, pozbawili film walorów bardziej dynamicznych, kinowych. Potępienie przemocy jawi się na ekranie *„nie tyle w obrazach, co w szlachetnych oracjach prokuratora* — pisze recenzent dziennika „L' Unita". — *Od czasów «Salvatore Giuliano» temat ten był nieraz pokazywany w naszym kinie z większym wigorem i wyrazistością".*

W doskonałej obsadzie aktorskiej znajdujemy takie nazwiska, jak Enrico Maria Salerno, Gastone Moschin, Riccardo Cucciolla, Mario Adorf i Georges Wilson.

„Serce Rosji"

Na ekranach radzieckich wyświetlany jest film „Serce Rosji", poświęcony rewolucyjnym wydarzeniom 1917 roku w Moskwie. Główny wątek stanowią kolejne fazy walki o Kreml, którego bronili żołnierze 56 pułku pod dowództwem chorążego Bierzina. Walki te miały znaczenie nie tylko prestiżowe: w arsenale kremlowskim znajdowały się znaczne zapasy broni, tak potrzebnej rewolucyjnym oddziałom. Film zrealizowała Wiera Strojewa.

W artykule zatytułowanym „Poszukiwania, doświadczenie, sztampa" recenzent „Prawdy" poddaje film surowej krytyce, stwierdzając: **„Mimo dążności autorów do dokumentalizmu, pozostawili oni poza ekranem wiele istotnych elementów wydarzeń październikowych w Moskwie".** I dalej: **„Brak prawdziwej dynamiki w scenach masowych. Nie ukazują one panoramy bohaterskiego proletariatu moskiewskiego".** W konkluzji recenzent pisze: **„Nasze kino zawsze umiało odkrywać w kronikach walk rewolucyjnych bogactwo charakterów, interesujące wątki fabularne i nowatorstwo artystyczne. Tylko takie podejście, uwzględniające dotychczasowy dorobek i dążenie do nowych osiągnięć, powinno cechować filmy na tak ważne dla naszego kina tematy".**

Projekty

Michelangelo Antonioni ujawnił dziennikarzom projekt najbliższego filmu, który zrealizuje we Włoszech: będzie nim adaptacja głośnej powieści Italo Calvina „Nocni kierowcy".

*

Zachodnioniemiecka wytwórnia Filmaufbau zakupiła prawa ekranizacji „Czarodziejskiej góry" Tomasza Manna. Przewiduje się, że film według tej powieści nakręci Peter Zadek.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Jean Aurel pracuje nad adaptacją „Głupstwa", powieści Jacquesa Laurenta, która otrzymała niedawno literacką Nagrodę Goncourtów. Akcja tej autobiograficznej opowieści rozciąga się na przestrzeni ponad trzydziestu lat.

HOLLYWOOD. Blake Edwards przygotowuje muzyczną wersję głośnego niegdyś filmu amerykańskiego „Każda kobieta potrzebuje swego anioła". W roli głównej Julie Andrews (zdjęcie 5).

LONDYN. Terence Young realizuje film „Akta sprawy Valachi", będący historią słynnej mafii Cosa Nostra. Scenariusz został oparty na książce Petera Maasa. W rolach czołowych gangsterów — Joe Valachi i Vito Genovese — występują: Charles Bronson i Lino Ventura (zdjęcie 4).

PARYŻ. Trzyletnia córka Charlesa Aznavoura gra ze swym ojcem w filmie Sergio Gobbiego „Intruzi". Jest to opowieść o próbie porwania dziecka znanego chirurga przez bandę gangsterów.

HOLLYWOOD. Sam Peckinpah rozpoczął zdjęcia do filmu „The Getaway" — o szajce gansterów, która dokonała napadu na bank w jednym z miast Teksasu. W rolach głównych: Ali MacGraw i Steve McQueen (zdjęcie 2).

PRAGA. Otakar Vavra przygotowuje dwuczęściowy film „Dni zdrady". Będzie to fabularna rekonstrukcja przebiegu konferencji w Monachium w 1938 roku, na której zapadła decyzja oddania Czechosłowacji w ręce Hitlera. Dialogi opracowano na podstawie stenogramów.

MADRYT. Juan Antonio Bardem rozpoczyna zdjęcia do filmu „Krwawe gody", opartego na sztuce Federica Garcii Lorki.

Na planie

W wytwórni kijowskiej

Reżyser Timofiej Lewczuk kończy zdjęcia do filmu „Długa droga w krótki dzień" według scenariusza Nauma Rybaka, który oparł go na motywach swej powieści „Żołnierz". Bohaterami filmu są ukraińscy fizycy radzieccy, motywem przewodnim — ich odpowiedzialność za odkrycia, doświadczenia, mogące mieć wpływ na losy ludzkości. Akcja toczy się w dwóch płaszczyznach czasowych: wkrótce po zakończeniu wojny i współcześnie. Wykonawcą głównej roli jest Nikołaj Olalin, a jego partnerką dość dawno nie oglądana na ekranie Tatiana Samojłowa.

„Siedemnasty transatlantycki" to film Władimira Dowgonia, w którym przedstawia on losy jednego z konwojów morskich w czasie minionej wojny. Bohaterami są marynarze i żołnierze radzieccy oraz angielscy, amerykańscy i polscy, polegli w lipcu 1942 roku. Na dokumentalnym materiale z lat wojny oparł również swój scenariusz Siergiej Smirnow, ukazując dzieje bohaterki radzieckiego ruchu oporu, Niny Sosniny, która kierowała podziemiem w jednym z prowincjonalnych miast. Tytuł filmu: „Nina", reżyserują go Aleksiej Szwarzko i Wiktor Kondratow. W roli tytułowej — Irina Zawadska. Niemal identyczny temat wziął na warsztat reżyser Wiktor Iwczenko; jego film „Sofia Gruszko" jest poświęcony słynnej radzieckiej wywiadowczyni. Gra ją Ninel Myszkowa.

W realizacji znajduje się kilka filmów sensacyjno — kryminalnych. „Nocny motocyklista" w reżyserii Jurija Słupskiego to opowieść o młodym pracowniku radzieckiej milicji, który otrzymuje niespodziewanie do rozwikłania trudną zagadkę śledczą. Film został oparty na powieści Wasilija Smirnowa. Reżyser Nikołaj Wingranowski ukończył zdjęcia do filmu „Ciche brzegi", według scenariusza Wiktora Gowiada; i tutaj chodzi o intrygę kryminalną, związaną z zabójstwem inspektora podatkowego.

„Opowieści myśliwskie" Ostapa Wiszni, bardzo ostatnio poczytne na Ukrainie, legły u podstaw scenariusza filmu „Ni pisarza, ni puchu", który realizuje Wiktor Iwanow. Nie chodzi tu tylko o anegdoty z polowań, ale także o ukazanie piękna rodzimej przyrody, o zachętę do jej ochrony.

Wśród filmów kijowskiej wytwórni, które wchodzą na ekrany, warto wymienić „Idę ku tobie" Nikolaja Maszczenki, poświęcony wybitnej poetce Łesi Ukraince (gra ją Alła Demidowa) oraz ekranizację książki Olega Gonczara „Trojka", którą zrealizował Artur Wojtecki.

Kronika

Zespoły filmowe we Włoszech

Trzy włoskie stowarzyszenia zrzeszające realizatorów i aktorów filmowych (ANAC, AAC i SAD) podały do wiadomości, iż wspólnym wysiłkiem utworzyły zespoły produkujące filmy. Stanowią one samodzielne i niezależne finansowo jednostki organizacyjne, które podlegają radzie administracyjnej. W skład rady weszli m. in. przedstawiciele trzech wymienionych stowarzyszeń: Francesco Maselli, Luigi Zampa i Enzo Bruno. Zespoły zgłosiły już około 20 projektów nowych filmów.

Warto przypomnieć, że wszystkie dotychczasowe próby uruchomienia niezależnej, uspołecznionej produkcji filmowej we Włoszech były przedsięwzięciami jednorazowymi, bez perspektyw rozwojowych.

Wszechzwiązkowy Festiwal Filmów Radzieckich

Laureatami zakończonego niedawno w Tbilisi Wszechzwiązkowego Festiwalu Filmów Radzieckich zostały m. in. następujące filmy: „Wyzwolenie" (dwie ostatnie serie: „Ostatni szturm" i „Bitwa o Berlin") Jurija Ozierowa, „Zachar Berkut" Leonida Osyki, „Ruślan i Suchrab" Borisa Kimiagarowa i „Ciepło twoich rąk" S. i W. Managadze.

Obyczaje

Pierre Clementi — skazany

Znany aktor francuski Pierre Clementi (zdjęcie 1) i jego przyjaciółka Anna Maria Lauricella zostali skazani w Rzymie na dwa lata więzienia i grzywnę w wysokości 200 tysięcy lirów — za posiadanie narkotyków. W trakcie przewodu sądowego wystąpili jako świadkowie obrony liczni filmowcy, wśród nich Vittorio De Sica i Federico Fellini, którzy wystawili Clementiemu bardzo pochlebne świadectwo, jako koledze i artyście.

Skazanym zaliczono na poczet kary osiem miesięcy dotychczasowego pobytu w areszcie.

Szykany

Yves Boisset, który realizuje film o aferze Ben Barki, natrafia stale na przeszkody ze strony władz francuskich. Ekipie nie pozwolono robić zdjęć przed paryską siedzibą ONZ, dyrekcja lotniska Orly odmówiła jej wstępu do budynku portu i na pasy startowe, a zarząd metra nie zgodził się na jakąkolwiek współpracę. Jak wiadomo, główną rolę w filmie odtwarza Gian Maria Volonté (zdjęcie 3).

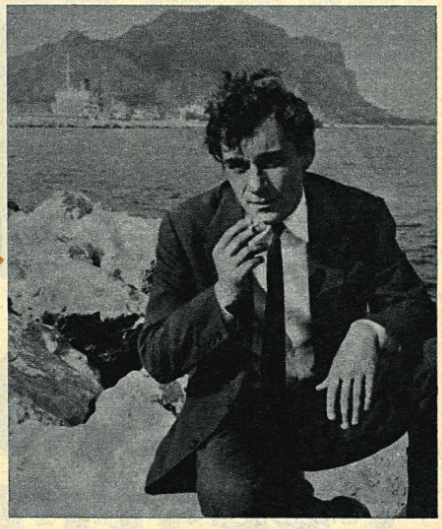
Bergman a młode kino

Bergman oświadczył niedawno, że jedynym słusznym rozwiązaniem obecnego kryzysu kina szwedzkiego byłoby upaństwowienie produkcji.

— *Państwo wydaje rocznie 50 milionów koron na Teatr Wielki i operę sztokholmską* — podkreślił reżyser. — *Wystarczyłoby 5 milionów, żeby uratować film w naszym kraju.*

Bergman otrzymał od Instytutu Filmowego pół miliona koron jako subsydium na realizację jego ostatniego filmu „Szept i krzyk". Odezwały się jednak głosy twierdzące, że pieniądze te lepiej byłoby zużytkować na produkcję filmów młodych twórców, którzy są aktualnie bezrobotni.

2 *Napad na bank*
Steve McQueen i Claudine Gaubert



3 *Przeszkody władz*
Gian Maria Volonté

4 *Historia mafii*
Lino Ventura

5 *Historia kobiety*
Julie Andrews

Najnowszy film Stanisława Różewicza, „Szklana kula", opowiada o grupie młodych ludzi, którzy właśnie zdali maturę. Jest to jeden z kilku filmów o młodzieży, jakie wkrótce wejdą na nasze ekrany.

Krzysztof Stroiński

NIEPOKOJE SPRZECIW ZŁUDZENIA MŁODYCH

Rozmowa ze Stanisławem Różewiczem

— Wszystkie najnowsze filmy o młodych, mimo iż bardzo różne, mają jedną cechę wspólną: traktują młodych bohaterów, a więc i młodych widzów, serio; zrealizowane są z wiarą, że młody człowiek potrafi samodzielnie oceniać pokazywane mu fakty.

— To jest chyba część szerszego zjawiska, znamiennego dla okresu, w jakim się znajdujemy. O wielu sprawach dotychczas kamuflowanych czy przemilczanych mówi się obecnie inaczej. Zmienił się klimat w życiu społecznym, co znalazło rezonans także w sztuce.

— Bohaterowie filmu, mimo iż bardzo młodzi, jeszcze nie w pełni świadomi swoich wyborów, robią wrażenie ludzi wstępnie już ukształtowanych, o wyraźnie zarysowanych osobowościach. Czy nie są jakby trochę ponad wiek dojrzali?

— Nie są jednakowi, każdy z nich jest inny: „potencjalny destruktor", Rysio; zajęty mechanizmami i śrubkami, Mops; najzdolniejszy, lecz najbardziej skłócony wewnętrznie, Krzysztof — różnią się między sobą w takim samym stopniu, jak ludzie dorośli. Nie wynika to przecież z konwencji filmowej; istnieją młodzi mądrzy i głupi, inteligentni i ograniczeni, wrażliwi i tępi. To film próbował ich w pewnym okresie unifikować, zamknąć w określeniu „tematyka młodzieżowa". Kornela Filipowicza (autor scenariusza) i mnie interesowali określeni młodzi ludzie. Dziesięć lat temu zrealizowałem „Miejsce na ziemi"; chłopiec z tamtego filmu miał tyle lat, ile bohaterowie „Szklanej kuli", ale był kimś zupełnie innym. Teraz chciałem zrobić film o młodzieży z innego kręgu, postawionej wobec problemów odmiennych.

— Obserwujemy bohaterów w ciągu kilku dni, kiedy pozornie nic się nie dzieje; coś się kończy, nowe się jeszcze nie zaczęło, czas wypełniony jest niepokojem, przeczuciem rozstania i nadzieją. To chyba, wbrew pozorom, ważne chwile w życiu młodych bohaterów filmu?

— Wychodziliśmy z założenia, że nie ma sytuacji czy spotkań z ludźmi, które nie pozostawiałyby śladu w psychice i osobowości młodego człowieka. Na razie nie widzimy rezultatu, ale wyczuwamy, że sprawy, o których mowa w filmie, mogą zaważyć na przyszłości. Oczywiście, taki film musiał być realizowany zupełnie inną metodą niż ta, jaką pracowałem dotychczas.

— Na czym polegała różnica?

— Wiele scen uległo w czasie realizacji zmianie. Niektórych partii scenariusza nie nakręciłem wcale; w trakcie powstawania filmu narodziły się nowe sceny. Niezmieniony pozostał jedynie zasadniczy przebieg wydarzeń. Przedtem w taki sposób nie pracowałem; jeśli wprowadzałem zmiany, nie przybierały one takich rozmiarów. W „Szklanej kuli" było to konieczne, ponieważ dopiero w zetknięciu z młodymi aktorami sytuacje sprawdzały się lub nie, dialogi brzmiały prawdziwie bądź fałszywie.

— Obok młodych oglądamy w filmie także, na drugim planie, ludzi dorosłych. Stereotypowe układy dramaturgiczne przeznaczają zwykle dorosłym rolę tych, którzy młodych łamią, niszczą w nich jakieś wartości. Dorośli w „Szklanej kuli", przegrani, żałośni, nie są w stanie niczego zniszczyć; swoim istnieniem przestrzegają jedynie przed tym, w co może się po latach zamienić młodość. Czym jest właściwie, w świetle filmu, ta największa i nietrwała wartość młodości?

— Chyba świeżością spojrzenia, niezgodą na zastane układy, niepokojem. W „Szklanej kuli" konflikt starych i młodych jest cząstką zjawiska tak dawnego, jak ludzkość. Nie wydaje nam się, by było ono charakterystyczne tylko dla naszych czasów, nie uważamy, by miało charakter osobowy. Po prostu zawsze młodzi ludzie buntowali się przeciwko zastanym instytucjom, pojęciom i układom. Ten sprzeciw jest siłą motoryczną ich rozwoju osobowego, a także jedną z sił, jakie popychają wiele spraw naprzód. Dlatego ani nie demonizujemy tego konfliktu, ani go nie lekceważymy.

— Krzysztof, najostrzej zbuntowany spośród bohaterów, zafascynowany jest postacią malowniczego włóczęgi. Chłopiec nic o nim nie wie, ma jednak nadzieję, że włóczęga wybrał ten rodzaj życia świadomie, odrzucił wszystko, bez czego my nie możemy żyć. Czy ta fascynacja nie jest objawem lęku przed odpowiedzialnością — nieodłączną częścią dorosłego życia?

— Chyba nie. Włóczęga wydaje się chłopcu egzotyczny, jak dalekie kraje, jak Indie, które go fascynują równie silnie. Krzysztof po prostu interesuje się ludźmi, ciekawi go zresztą wszystko. Kiedy pyta włóczęgę: „skąd i dokąd idziesz?" — jest to nie tylko metafora, ale i rzeczywiste pytanie, próba dowiedzenia się czegoś nowego. W scenariuszu włóczęga określał się dokładniej; w czasie realizacji doszliśmy do wniosku, że będzie lepiej, jeżeli się nie odsłoni, pozostawi nas w niepewności, co jest pozorem, a co prawdą. Zresztą motyw człowieka, który wszystko odrzucił i czuje się szczęśliwy, przewija się w sztuce od dawna. Tyle, że dla ludzi młodych pytanie, jakie taki człowiek stawia swoim sposobem życia, może jeszcze nie być pytaniem retorycznym.

— Czy Krzysztof ponosi klęskę: rozwiał się mit, w który wierzył — czy odnosi zwycięstwo: pokonał ułudę, mrzonkę?

— Chyba ponosi klęskę. Ale może dzięki niej zrozumie w przyszłości, że jedyną postawą godną człowieka jest afirmacja życia. Jest jeszcze bardzo młody, niepewny swego, poszukujący. Czy się pogodzi z życiem, czy nie — nie wiem. Nie wiem także, na kogo wyrośnie. Nie chciałbym tylko, żeby zatracił coś, co wie dzisiaj: że do życia potrzebne są nie tylko przedmioty, ale i wartości niewymierne, trudne do nazwania, a jeszcze trudniejsze do zdobycia.

Rozmawiała:

BOŻENA JANICKA

Joanna Żółkowska

Joanna Żółkowska i Krzysztof Stroiński

zapiski krytyczne

● JUBILEUSZ AKTORA ● ŚMIESZNY „CHORY Z URODZENIA" ● TRAGIZM KOMIKA ●

NIEDZIELA

W Teatrze Polskim „Chory z urojenia" Moliera, wystawiony z okazji pięćdziesięciolecia pracy aktorskiej Tadeusza Fijewskiego.

Lubię tę sztukę. Pełno w niej śladów wczesnej farsy francuskiej i komedii dell'arte. Lubię pozorną jej beztroskę, a zarazem nieprosty sarkazm, polegający na tym, żeby z chorego z urojenia zrobić lekarza. I oto Argan podnosi dwa palce. „Iuras przestrzegare statuta per Facultatem praescripta cum sensu et roztropnościo?" — pyta go promotor. „Iuro" — odpowiada Argan.

Przy trzecim „iuro", w dniu 17 lutego 1673 roku, Molier, który grał Argana, zakrztusił się krwią i w niespełna godzinę później zmarł. Od tego czasu sztuka obrosła szczególną tradycją. Niektórzy inscenizatorzy, zamiast podkreślać jej farsowość — jeżeli już koniecznie trzeba, jej ponurą farsowość — po tamtym wydarzeniu każą Arganowi być chorym naprawdę i naprawdę umierać, starając się w ten sposób związać sztukę z losem autora. Ale ironia sprawy polega na tym, że takich związków nie ma, że Molier wprawdzie był bardzo chory, kiedy tę sztukę pisał, pisał jednak farsę, nie autobiografię, i jedynie przypadek zdarzył, że grając w „Chorym z urojenia", umarł.

Wanda Laskowska, reżyser przedstawienia w Teatrze Polskim, wystawiła rzecz zgodnie z intencjami autora, jako zabawną sztuczkę karnawałową (na karnawał była napisana), z tańcami i śpiewami, z Poliszynelem i Kolombiną. Farsowy jest tu też Fijewski w roli Argana. W czepku na głowie i w wielkich papuciach na nogach przemierza scenę kaczym chodem. Jest śmieszny przede wszystkim. Oto błazen, oto chory z urojenia! Ale nie tylko. I tu się zaczyna sprawa osobowości Fijewskiego. Ten aktor, niejako niechcący, wnosi na scenę tragizm. Nie znam ani jednej jego roli, w teatrze, filmie czy telewizji, pozbawionej tej nuty (z osławionym Anatolem w filmach Rybkowskiego włącznie). Oczywiście, tak też o Chaplinie można mówić, i Tatim, i o nieodżałowanym Kobieli. Tymczasem Fijewski jest odmienny, daje więcej z samego siebie. Akcenty własnego człowieczeństwa są w nim silniejsze. Poza tym, czuje się u niego w silniejszym stopniu, niż u innych komików, wielkiego aktora dramatycznego.

Pamiętam prawie całą drogę Fijewskiego. W teatrze nie zapomnę postaci Gogo w „Czekając na Godota" Becketta. A w kinie pamiętam jeszcze „Zew morza", gdzie Fijewski grał rolę bohatera z lat dziecinnych, pamiętam go jako gazeciarza w „Legionie ulicy" i Bronka w „Ulicy Granicznej". W związku z tymi rolami i następnymi, jak np. rola pana Władzia w „Pętli" czy pana Rzeckiego w „Lalce", trzeba też mówić o populistycznych cechach sztuki Fijewskiego.

Jego biografia zresztą je wyjaśnia. „Na scenie stanąłem po raz pierwszy w roku 1921 — powiedział aktor w jednym z wywiadów. — Było to przedstawienie «Chorego z urojenia» w Teatrze Polskim, z Aleksandrem Zelwerowiczem w głównej roli. W dosyć osobliwy sposób doszło do tego mojego występu... Otóż na Powiślu mieszkał maszynista teatralny, któremu polecono rozejrzeć się za statystami. Przeprowadził on werbunek wśród chłopców z podwórka — i kandydaci, wraz ze mną, powędrowali do teatru. Okazałem się najlepszy. I już pozostałem na scenie".

ALEKSANDER JACKIEWICZ

SERIA

Thriller po włosku – to najnowszy masowy produkt kina w słonecznej Italii. Ale także problemowe filmy poczynają być podrabiane na komercjalną modłę przez wykorzystujących koniunkturę producentów.

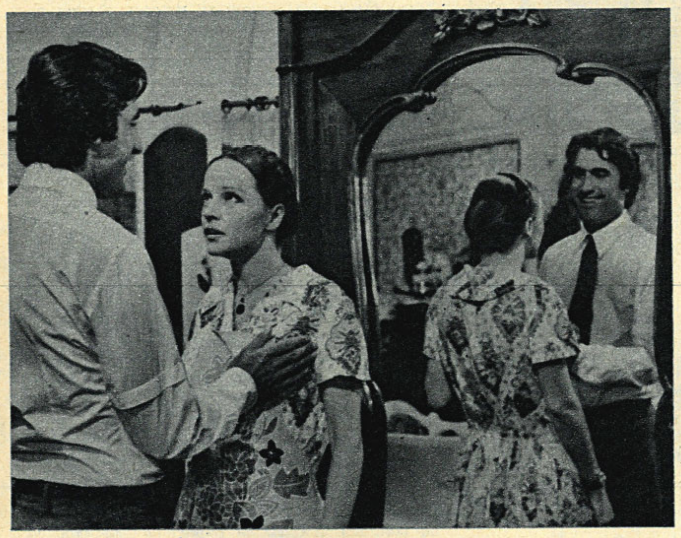
VIRGILIO TOSI

Po znacznych sukcesach, przede wszystkim komercjalnych, jakie filmowcy włoscy osiągnęli ostatnio w produkcji westernów, nowy gatunek staje się obecnie specjalnością twórców filmów rozrywkowych nad Tybrem. Jest nim „thriller", który w swojej włoskiej odmianie cieszył się początkowo powodzeniem tylko na rynku krajowym, ale po kilku udanych startach za granicą — jest już produktem uniwersalnym, wytwarzanym seryjnie.

Tak, jak patronem włoskich westernów był doświadczony reżyser Sergio Leone, tak u kolebki włoskich thrillerów stoi dziś jego młodszy kolega, Dario Argento. Zyskał popularność filmami „Ptak o kryształowych piórach" i „Kot o dziewięciu ogonach", a jego najnowszy utwór „Cztery muchy z szarego aksamitu", niezależnie od rozbieżnych głosów krytyki, cieszy się takim samym powodzeniem, jak poprzednie.

Nie muszę dodawać, że także ta nowa seria powtarza pewne konwencje i schematy kina rozrywkowego. W westernach włoskich Dziki Zachód jest tylko imitacją i kostiumem — nie ma nic wspólnego z tym, co można by nazwać rzeczywistą historią i problematyką tamtych czasów. Niezmienne składniki westernu: typy bohaterów, intrygi, napady, strzelaniny, pogonie — tworzą za każdym razem nieco inną mozaikę jak w zabawach dziecięcych, ale w gruncie rzeczy są zawsze identyczne. Nawet tytuły już coraz trudniej wymyślać; dla przykładu przytoczę wiązankę z ostatnich kilku miesięcy: „Niech żyje śmierć — twoja!", „Nadchodzą Jango i Sartana — to już koniec!", „Precz z Sartaną — nazywam się Trinidad!", „Zginiesz na krzyżu — zwą mnie Alleluja!", „Dymiły colty — zwali go Camposanto", „I zwali go wciąż Trinidad", „A imię jego Duch Święty" itd. W thrillerach składniki są wprawdzie nieco inne: groza, atmosfera niesamowitości i terroru, zbrodnie planowane z zimną krwią i dokonywane w najbardziej wyrafinowany sposób, zaskoczenia, które mają mrozić krew w żyłach i jeżyć włosy na głowie — ale operowanie tym wszystkim jest tak samo zrutynizowane, by nie powiedzieć mechaniczne. Nie zważa się tu na oczywiste absurdy i nieprawdopodobieństwa, chodzi wyłącznie o stopniowanie napięcia, wywołanie owego „suspense'u", bez którego cała zabawa nie miałaby w ogóle sensu. Dodajmy, że widz ma już pewną wprawę w oglądaniu tych filmów i współdziała z autorami, eliminując na przeciąg seansu zmysł krytyczny i poddając się całkowicie ekranowym konwencjom.

A oto nieco szlachetniejszy, bo nie stroniący od autentycznych problemów cykl, który wyrósł na glebie burzliwych dyskusji polityczno-obyczajowych ostatnich lat: filmy o rozwodach. Jak wiadomo, po uchwaleniu przez parlament włoski ustawy dopuszczającej rozwody — zresztą w stopniu bardzo jeszcze ograniczonym — koła konserwatywne, klerykalne i neofaszystowskie rozpętały kampanię na rzecz referendum ludowego, w nadziei, że uda im się anulować nawet ten niewielki wyłom w anachronicznych ustawach. Nie trzeba dodawać, jak tego rodzaju atmosfera sprzyja zainteresowaniu, a jednocześnie — możliwości polemicznego i dramatycznego zaostrzenia problemu rozwodów na ekranie. Dwa filmy na ten temat, oczekujące właśnie premiery, zdają się zasługiwać na szczególną uwagę: „Sprawa rozwodowa" w reżyserii Mario Fondato i „Dopóki rozwód nas nie rozłączy" w reżyserii Pietro Germiego, z Dustinem Hoffmanem i Stefanią Sandrelli w rolach głównych. Zwłaszcza Germi, który ma już na swym koncie



Erotyka
„Kruk-samiec"
reż. Festa Campanile

JAK NA ‹ZAMKU› KAFKI

W NRF łatwo dziś nakręcić film, ale trzeba wyjątkowego uporu, by wprowadzić go na ekrany.

System nagród dla producentów oraz rozdział funduszów dla popierania młodych filmowców funkcjonuje w NRF lepiej lub gorzej, ale w pewnym stopniu spełnia swoją rolę. Nie ma natomiast możliwości, by ambitniejsze filmy mogły przerwać zaklęty krąg komercyjnej dystrybucji i trafić do kin. Filmowiec z ambitnym dziełem czuje się wobec dystrybutorów, niczym bohater „Zamku" Kafki: jego zabiegi i starania nie mogą się skończyć inaczej, jak tylko klęską.

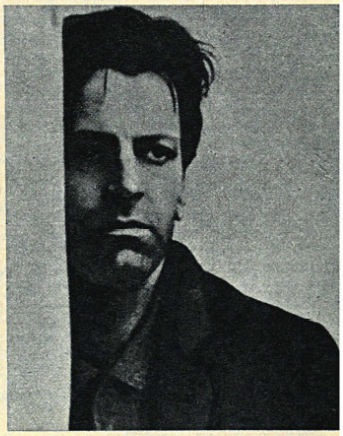
Doświadczył tego na własnej skórze znany aktor Maximilian Schell, który wespół z reżyserem Rudolfem Noelte nakręcił w roku 1968 adaptację „Zamku". Obaj mieli przy tym sporo kłopotów z uzyskaniem praw autorskich i zgromadzeniem funduszów, ale w końcu urzeczywistnili wymarzony projekt. Wydawałoby się, że trudno o bardziej znanego dziś i poczytnego, klasycznego już przecież autora, i że nic bardziej naturalnego, jak to, że miliony czytelników zechcą skorzystać z okazji i porównać własną wizję świetnego dzieła z jego wersją ekranową. A jednak nie! Film nie mógł znaleźć dystrybutora i prawie cztery lata przeleżał na półce. Dopiero monachijska premiera, która odbyła się niedawno, dała wreszcie Schellowi satysfakcję — seanse są wyprzedane.

Oczywiście, nawet genialnie sfilmowany Kafka nie może nie wywoływać rozbieżnych opinii, o czym kilka lat temu mogliśmy się przekonać, gdy Orson Welles zaprezentował swoją wersję „Procesu". W „Zamku" zawiódł nieco chyba sam Schell, odtwarzający rolę mierniczego K. Nie rozwinął należycie postaci — jest od początku człowiekiem zagubionym, złamanym, przerażonym; jego klęska nie ma tak dramatycznego przebiegu i wymiaru, jak w powieści. Ale mimo wszystkie zastrzeżenia, upieranie się, że tego typu film nie ma żadnych szans u widzów, to karygodna krótkowzroczność dystrybutorów, brak rozeznania rynku.

Ofiarą tego asekuranctwa padł już niejeden z reprezentantów zachodnioniemieckiej „nowej fali", przeżywającej jeszcze przed kilku laty swój rozkwit. Dziś młodzi reżyserzy, do których swego czasu uśmiechnęła się fortuna, nie mają już kolorowych willi z basenami i luksusowych aut — wszystko poszło na licytację; sen o „nowej fali" prześnił się ostatecznie.

Ale nie wszyscy skapitulowali. Na rynku wciąż utrzymują się najpopularniejsi chyba wśród młodych — bracia Schamoni. Jest ich czterech; najmłodszy, Ulrich, zaprezentował właśnie swój nowy film zatytułowany po prostu „Jedynka". Twierdzi, że zainwestował weń wszystkie swoje fundusze — 350 tysięcy marek, a już

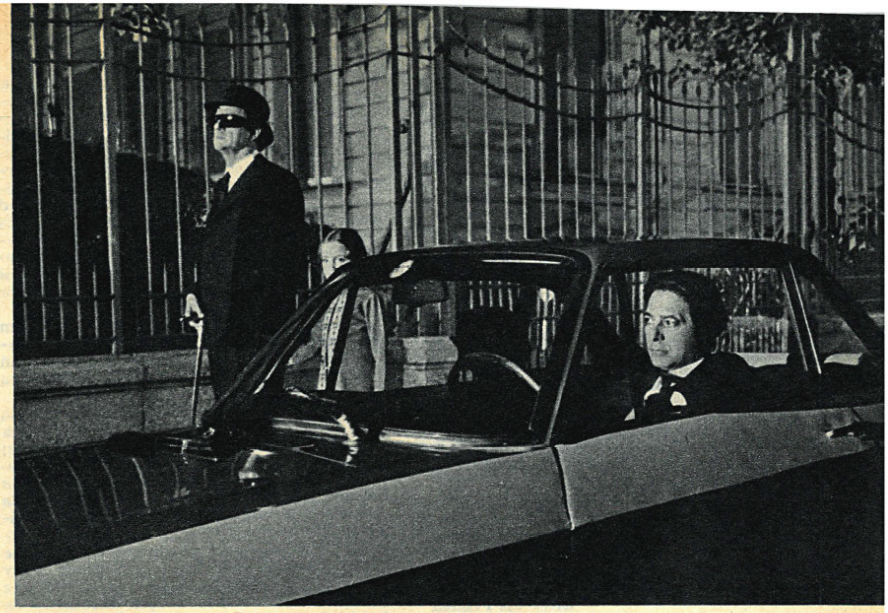
Bezsilność
„Zamek" — Maximilian Schell



ZA SERIĄ

„Rozwód po włosku" i „Niemoralną", powraca do tego tematu z nową pasją i werwą satyryczną. Obu filmom poświęcimy wkrótce więcej uwagi. Tymczasem sygnalizuję wznowienie zrealizowanego przed kilku laty „rozwodowego" filmu Alberto Sordiego „Przepraszam, pani jest przeciw, czy za?", który znów zyskał na aktualności.

Z serią „rozwodową" sąsiaduje inna, poświęcona sprawom celibatu i małżeństwa duchownych katolickich. Ale po powodzeniu, jakim cieszyły się „Żona księdza" i „Ksiądz żonaty", przynosząc kilka miliardów wpływów kasowych, zainteresowanie tymi sprawami wyraźnie osłabło i chyba tylko jakieś nowe wydarzenie czy polemiki w zainteresowanych środowiskach mogłyby je znów wprowadzić na afisze kinowe. Sprawy seksu dominują na-



Groza
„Kot o dziewięciu ogonach" reż. Dario Argento

Korespondencja własna z Rzymu

tomiast w komediach obyczajowych, które można by zaliczyć do grupy erotyczno-satyrycznej. Nie są to jednak utwory wybiegające ponad przeciętność, choć wyszły spod batuty tak znanych reżyserów, jak Mario Vicario („Homo eroticus"), Festa Campanile („Kruksamiec"), Carlo Lizzani („Rzym — w porządku"), Dino Risi („My, kobiety, jesteśmy już tak stworzone" z Moniką Vitti) i Mario Monicelli („Mortadela" z Sophią Loren).

To zrozumiałe, że kino komercyjne opiera swą produkcję na wypróbowanych seriach tematycznych czy gatunkowych. Ale czemu przypisać fakt, że także film ambitny, problemowy poczyna powtarzać i coraz intensywniej eksploatować określone tematy i sfery zagadnień? Czy prawo serii ma obowiązywać także w filmie artystycznym, a nawet autorskim?

Olbrzymi sukces artystyczny filmu Elio Petriego „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem" oraz żywy oddźwięk, jaki dzieło to znalazło w pewnych kręgach widzów — skierowały uwagę twórców na metody sprawowania władzy, wymiar sprawiedliwości, sądownictw, a w konsekwencji i więziennictwo we Włoszech.

Franco Giraldi nakręcił niedawno komedię „Super-świadek", z Ugo Tognazzim i Moniką Vitti, a Damiano Damiani — po sukcesie „Zeznań komisarza przed generalnym prokuratorem" na zeszłorocznym festiwalu w Moskwie — pozostał przy tematyce sądowniczej, realizując film o dużym zacięciu polemicznym: „Śledztwo skończone: zapomnijcie o wszystkim". Główne role grają w nim Franco Nero i Riccardo Cucciola. Reżyser Nanni Loy zwrócił znów na siebie uwagę dzięki cieszącej się niezwykłym powodzeniem komedii z Alberto Sordim „Zatrzymany w oczekiwaniu na rozprawę". Dino Risi poszedł jego śladem, kręcąc film z Vittorio Gassmanem i Ugo Tognazzim „W imieniu narodu włoskiego" (formułka przy ogłaszaniu wyroku). Wreszcie Florestano Vancini stara się wyciągnąć na światło dzienne i postawić przed trybunałem widowni najnowsze zbrodnie mafii w filmie „Piąta siła: przemoc".

Charakterystyczną cechą wszystkich tych filmów jest ich polemiczne ostrze, skierowane przeciw wielu anachronicznym zasadom wymiaru sprawiedliwości i systemu penitencjarnego, utrudniającym skazanie przestępców albo obracającym się nieraz przeciwko Bogu ducha winnym obywatelom. Społecznej wagi tych filmów nie powinny pomniejszać takie utwory, jak „Jesteśmy wszyscy czasowo na wolności" Mario Scarpellego, który — próbując poruszać pewne istotne i aktualne problemy społeczne — czyni to w sposób efekciarski i demagogiczny. Jego polemika z reakcyjnymi urzędnikami jest szyta grubymi nićmi i ma jedynie stanowić ideowe alibi dla filmu chybionego artystycznie i świadczącego o złym guście autorów.

A więc i do tego najcenniejszego ideowo cyklu filmów poczynają przenikać tendencje komercjalne, próbuje się wykorzystywać ich tematyczną wagę, sukcesy artystyczne oraz prestiżowe znaczenie w najnowszym dorobku włoskiego kina.

VIRGILIO TOSI

---

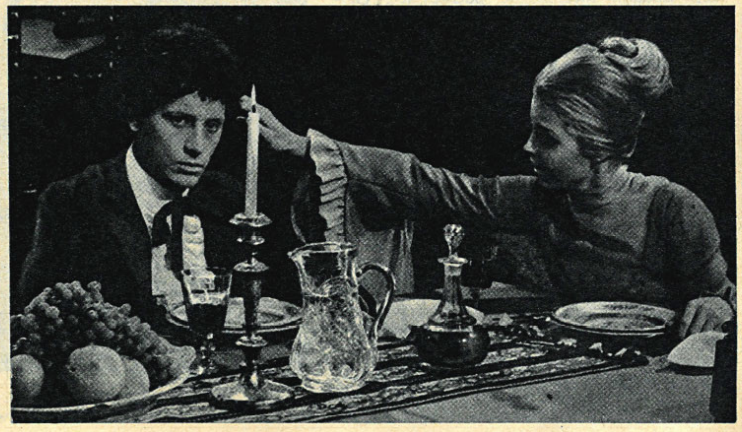
25 marca br. musi wykupić pierwszy weksel na sumę 110 tysięcy marek. Na szczęście film wyświetlany jest w kilku miastach, a jego dystrybucją kieruje starszy brat reżysera, Peter. Zdaje się, że tylko te braterskie stosunki chronią imprezę przed fiaskiem.

„Jedynka" powstała na zasadzie koleżeńskiej improwizacji, a Ulrich Schamoni nie tylko czuwał nad całością jako reżyser, ale zagrał także główną rolę. W filmie można wyróżnić kilka warstw, poczynając od „kina podziemnego", a kończąc na koncepcjach czysto „kasowych". Rzecz zaczyna się od urzekającej jazdy samochodem na trasie Strasburg — Cannes, przy czym ekran raz po raz zabarwia się różnymi odcieniami kolorów i dzieli na kilka części. Potem oglądamy historię „spalonego" gracza w ruletkę, który — wierząc w swój system — wynajmuje dwóch przypadkowych facetów, by grali za niego. Kolejny wątek to próby usamodzielnienia się obu graczy, podejmowane ze zmiennym szczęściem. Niektórzy recenzenci twierdzą, że wątek ten jest wyraźną aluzją do dzisiejszej sytuacji „młodego kina" w NRF. Wreszcie ostatnia warstwa filmu, to z lubością eksponowana przez autorów sceneria Cannes, z kasynem gry i festiwalowym pałacem; oba te przybytki mają świadczyć, że ruletka i film to właściwie jedno i to samo, bo w jednym i drugim wszystko zależy tylko i wyłącznie od szczęścia. Przez chwilę pojawia się na Croisette sam Jean Gabin.

Bracia Schamoni trzymają się więc dzielnie, ale prawdziwym „Wunderkindem" jest nadal Rainer Werner Fassbinder, twórca pamiętnego filmu satyrycznego „Katzelmacher". W ciągu trzech ostatnich lat dokonał rzeczy niebywałej: nakręcił 11 fabularnych filmów. Jego najnowsze dzieło „Handlarz czterech pór roku" właśnie ukazało się na ekranach. Wprawdzie przed kinami nie stoją kolejki, ale trudno nie przyznać, że upór Fassbindera w walce z dystrybutorami daje jednak rezultaty. Zaprezentował tym razem nieco melodramatycznie ujętą historię „szarego człowieka", drobnomieszczanina, którego wszelkie wysiłki i próby zamanifestowania własnego „ja" spełzają na niczym. Jedynym znakiem protestu bohatera staje się zawał serca, któremu w końcu ulega.

Fassbinder zawdzięcza swą pozycję temu, że pomiędzy Scyllą własnych ambicji i talentu a Charybdą wszechogarniającego komercjalizmu potrafił mądrze przystosować się do panujących w kinematografii NRF możliwości. Tworzy dzieła może mniej rewelacyjne niż poprzednio, ale nie przekreśla się jako niezależny twórca. W każdym razie już za kilka tygodni zaprezentuje swój następny film „Whity", a za kilka miesięcy z pewnością nakręci następny, bo właśnie otrzymał 60 tysięcy marek subsydium.

Oprac. Z. P.



Zemsta
„Whity" reż. Rainera Wernera Fassbindera

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z 500 KALENDARZA

17 MARCA 1947

Oto 500-na „Kartka z kalendarza", jaką drukujemy na naszych łamach. Z okazji tego rzadkiego w piśmie tygodniowym jubileuszu, składamy autorowi — prof. dr. Jerzemu Toeplitzowi serdeczne życzenia wielu dalszych lat owocnej współpracy.

Redakcja FILMU

FABRYCY

17 marca 1947 roku, przed dwudziestu pięciu laty, rozpoczęły się w rzymskim atelier Scalera zdjęcia do „Pustelni Parmeńskiej". Była to pierwsza powojenna francusko-włoska współprodukcja wytwórni André Paulvé i Scalera Film. Scenariusz na podstawie powieści Stendhala napisali: Pierre Jarry, Pierre Very i Christian-Jaque, reżyser filmu. Do odegrania ról głównych zostali zaangażowani: Hiszpanka Maria Casarès jako Sanseverina i Francuzi — Renée Faure (Klelia) i Gérard Philipe (Fabrycy del Dongo). W drugoplanowych rolach ukazali się Francuzi: Louis Salou (Ernest IV, książę Parmy), Lucien Coedel (hrabia Mosca), Louis Seigner (dozorca więzienny Grillo) oraz Włosi: przedwojenny partner Grace Moore, Tullio Carminati (generał Conti) i znana z „Paisy" Rosselliniego, Maria Michi (Marietta). Szefem operatorów był Włoch — Achille Brizzi, kompozytorem — również Włoch Renzo Rossellini, scenografem — Francuz Jean D'Eaubonne.

Dla Gérarda Philipe'a, liczącego sobie wówczas dwadzieścia pięć lat, udział w „Pustelni Parmeńskiej" był poważnym doświadczeniem, tak życiowym, jak zawodowo-artystycznym. Młody aktor był po raz pierwszy we Włoszech, w kraju, o którym tyle słyszał i czytał, po raz pierwszy w Rzymie, mieście, które później będzie najbliższe jego sercu, zaraz po Paryżu i tuż obok Warszawy. Przerwy w pracy pozwalały na zwiedzanie okolic stolicy, na długie wizyty w muzeach i na kontakty z codziennym, zwykłym życiem, najczęściej w popularnych „traktoriach" na Zatybrzu. Pobyt we Włoszech wzbogacił Philipe'a duchowo; jak każdego zresztą artystę.

A z drugiej strony — sam film, interesująca rola młodego, romantycznego bohatera, niepodobna do poprzednich ekranowych kreacji. Zadanie niezmiernie pociągające, chociaż na drodze do jego realizacji więcej było kolców, aniżeli róż. Współpraca z reżyserem nie układała się początkowo zbyt gładko. Christian-Jaque, wspominając swój pierwszy kontakt z aktorem, który po pięciu latach stanie przed kamerą jako Fanfan Tulipan, niemal skarży się, że Gérard Philipe starał się tworzyć zawsze dystans między sobą a realizatorem. Miał swe chimeryczne zagrania, był niezrównoważony, często bez wyraźnych i uzasadnionych przyczyn opierał się życzeniom reżysera. A z jego ust nie schodził pogardliwy uśmieszek. Atmosfera w atelier była daleka od ciepła i życzliwości.

Niewątpliwie to wszystko, o czym mówi Christian-Jaque, było w dużym stopniu samoobronną maską aktora. Gérard Philipe nie był pewny siebie i starał się „rozgryźć" rolę, wczuć się w odtwarzaną postać, a nie wszystko było w niej jasne i gotowe. Stąd i pobudliwość, krytycyzm i rozterki. Aktor kwestionował pewne partie scenariusza, ale był może zbyt skromny czy po prostu nieśmiały, by domagać się od autorów zmian i poprawek. Czasem na własną rękę, już na planie, dokonywał niezbędnych retuszy. Wiele czasu i uwagi poświęcał sprawie ubiorów i charakteryzacji, pragnąc odnaleźć się we właściwej, najbardziej mu odpowiadającej filmowej skórze. Projektodawca kostiumów, Georges Annekov, wspomina chwile, kiedy Gérard Philipe stanął po raz pierwszy przed lustrem, oglądając się w przygotowanym dla niego kostiumie. Widząc siebie jako Fabrycego del Dongo, powiedział: *„Jakież to dziwne — w tej pelerynie czuję, że wyrosły mi skrzydła. Skrzydła, których nigdy jakoś nie mogłem znaleźć w scenariuszu"*.

Bezsprzecznie najtrudniejszym zadaniem dla artysty, który nigdy przedtem nie zdradzał najmniejszych nawet zainteresowań sportowych, było wykazanie się fizyczną sprawnością.

I tu właśnie wykazał, że posiada żelazną wolę i niemałą odwagę. Odrzucił z miejsca usługi dublerów i postanowił, że na własnej skórze ponosić będzie konsekwencje rozszerzenia kręgu umiejętności. Nie bez trudu nauczył się jeździć konno. W kluczowej dla filmu scenie ucieczki z wieży Farnese, spuścił się po linie z wysokości osiemnastu metrów. Christian-Jaque mówi o tym wyczynie z najwyższym szacunkiem dla aktora. Przy powtórzeniu sceny okazało się, że skóra z dłoni została zdarta i ręce zbroczone są krwią. Lekcje nie były łatwe, ale szlachetny, godny uznania upór zdecydował o tym, że Gérard Philipe stworzył na ekranie postać — pełną energii, dynamiczną, a jednocześnie, jak pisze Aleksander Jackiewicz, odznaczającą się chłopięcym wdziękiem.

Z perspektywy czasu romantyczna sylwetka Fabrycego del Dongo zatarła się w pamięci wielu widzów. Przesłoniły ją inne kreacje, a zwłaszcza niezapomniany bohater — Fanfan Tulipan. Ale nie byłoby przecież Fanfana bez Fabrycego, bez tej pierwszej, udanej w pełni próby stworzenia ekranowego obrazu romantycznego bohatera. Dla siedzących w sali kinowej wszystko wydaje się niezmiernie łatwe i proste. Wszystkie kreacje Gérarda Philipe'a mają w sobie tyle lekkości i bezpośredniości, są tak niewymuszone i pozornie spontaniczne, że łatwo ulec iluzji, że są owocem swobodnej improwizacji, a nie ogromnego wysiłku, tak intelektualnego, jak fizycznego.

„W filmie — mówił Gérard Philipe — *nigdy właściwie nie mam uczucia, że gram przed widzami, tak jak to się dzieje w teatrze. W obecności kamery zdjęciowej nieustannie próbuję, powtarzam rolę, składam ją z porozrzucanych fragmentów. I kiedy wreszcie oglądam samego siebie na ekranie, nie ma mnie na nim. To tylko mój obraz, jakiś mój bliźniak, a ja jestem po drugiej stronie, zamieniam się w widza"*. Dodajmy — widza superkrytycznego, dostrzegającego od razu wszystkie potknięcia i pomyłki. To rozdwojenie osobowości podnosi skalę wymagań: od ekranowego „alter ego" żąda się doskonałości.

Chłopięcy wdzięk
Gérard Philipe w filmie „Pustelnia Parmeńska"

„ZMIERZCH BOGÓW" (Włochy-NRF). *Faszyzm jest tu zjawiskiem satanicznym, tajemniczą, niewytłumaczalną chorobą. Visconti próbuje pomieścić w swym fresku wszelkie literackie, malarskie czy muzyczne reminiscencje, którymi od lat karmi się jego sztuka.*

„UCIEC JAK NAJBLIŻEJ" (Polska). *Debiut młodego reżysera Janusza Zaorskiego. Zabawny i trafny portret jego rówieśników. Szkoda, że brak filmowi dramatyzmu i głównej osoby.*

„BŁĘDNY OGNIK" (Francja-Włochy). *Najlepszy film Louis Malle'a. Samobójstwo bohatera jest tutaj nie tyle manifestacją pewnej filozofii, ile rezultatem życiowej klęski chybionego intelektualisty.*

„MAYERLING" (Francja-Wielka Brytania). *Ten melodramat odznacza się sprawną robotą: nieudolność, choćby sfery były najwyższe, a uczucia najgorętsze, nie ma dziś żadnych szans.*

Nasi recenzenci pisali...

„ZABIJCIE CZARNĄ OWCĘ" (Polska). *Nie potrafi ukazać prawdziwego dramatu samotnego dwudziestolatka; dać temu dramatowi siły poezji czy reportażowej prawdy.*

„LALA" (Włochy). *Franco Giraldi podporządkował się absolutnie konwencji włoskiego skomercjalizowanego kina obyczajowego, jego zwulgaryzowanej erotyce.*

„I ZNÓW SKACZĘ PRZEZ KAŁUŻE" (Czechosłowacja). *Karel Kachyna wprowadza nas w świat wyobraźni dziecka. Ciepło, optymizm tego filmu jest również potrzebny zracjonalizowanym umysłom dorosłych.*

„POD PRĄD" (Węgry). *Młody proletariusz nie godzi się na szarzyznę własnego życia. Znakomity film współczesny o prawdziwym charakterze, wśród prawdziwych realiów życia.*

Panie Redaktorze!

Film jest dziedziną, która pasjonuje mnie najbardziej, nic więc dziwnego, że chciałabym możliwie szybko oglądać filmy, o których aktualnie pisze się w prasie filmowej. Jeśli chodzi o filmy zagraniczne, nigdy nie ma z tym kłopotu; w kinie „Polonia" w Ełku (które jest kinem premierowym) filmy te wyświetlane są w kilka tygodni po krajowej premierze. Ale za to „Polonia", wbrew swojej nazwie, bojkotuje filmy polskie, pod pretekstem, że „nie idą". Filmy te figurują wprawdzie w terminarzu i zapowiedziach, ale kiedy nadchodzi dzień premiery, przedłuża się termin wyświetlania poprzedniego filmu albo wyświetla jakiś western czy inny kasowy tytuł. Taki los spotkał na przykład „Trzecią część nocy". Od 11—13 lutego miała być wyświetlana w „Polonii" „Perła w koronie" — film, na którego premierę czekaliśmy szczególnie niecierpliwie. Niestety, przedłużono wówczas wyświetlanie „wyciskacza łez" — „Mayerling", a 14 lutego wszedł na ekrany film, który miał być wyświetlany po „Perle".

Do „Polonii" mam też inne zastrzeżenia. Kilka razy zdarzyło mi się, że musiałam zrezygnować z obejrzenia jakiegoś filmu, bo „nie ma frekwencji i nie będziemy wyświetlać". Widzów zawiadomiono o tym najwyżej na pół godziny przed seansem. W czasie świąt kino w ogóle było nieczynne (bez zapowiedzi), zaś amatorom obejrzenia filmu mówiono: „nie ma ludzi i seansu nie będzie". Ponadto filmy reprezentujące jakieś walory artystyczne wyświetlane są tylko przez jeden dzień, zamiast zaplanowanych kilku.

I na koniec — obrazek z jednej niedzieli (13 lutego). W kinie „Polonia" wyświetlany był film japoński „Beczka prochu", dozwolony od 16 lat. Nie dostałam biletów, bo pod kasą tłum 9—11-letnich dzieci. Wszystkim sprzedano bilety i wszystkie weszły na salę projekcyjną. A co robią w niedzielę nauczyciele, skoro personel kina decyduje o wpuszczaniu dzieci na niedozwolone filmy?

STENIA TUMIDAJEWICZ
Ełk

IDZIEMY DO KINA

HORYZONT

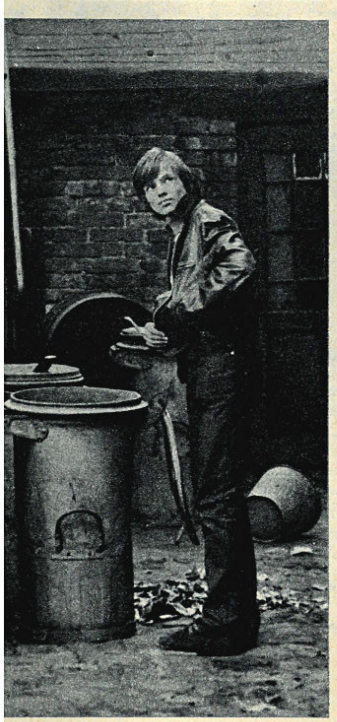
(Horizont)

Scenariusz: **Gyula Marosi** i **Pal Gabor**
Reżyseria: **Pal Gabor**
Zdjęcia: **Janos Zsomboiyai**
Muzyka: **Janos Gonda**
Wykonawcy: Karesz — **Peter Fried**, jego matka — **Lujza Orosz**, Agnes — **Szilvia Marossy**, Hajdu — **Zoltan Vadasz.**
Produkcja: Mafilm (Węgry) — 1971.

*

Pal Gabor, wychowanek słynnego studia im. Beli Balazsa w Budapeszcie, wykorzystuje w swych filmach fabularnych doświadczenia dokumentu. W „Horyzoncie" umieszcza na tle realnego, ostro naszkicowanego świata — osiemnastolatka, którego bunt jest wyrazem charakterystycznego dla wieku dojrzewania kryzysu wewnętrznego. Jeden z najciekawszych utworów kina węgierskiego ostatnich lat.

Dodatek: **„Człowiek równa się człowiek"**. Scenariusz, reżyseria i opracowanie plastyczne: **Józef Gębski** i **Antoni Halor.** Zdjęcia: **Wacław Fedak.** Dźwięk: **Mieczysław Janik.** Produkcja: „Se-Ma-For" — 1971. Barwny rysunkowy żart filmowy.



(Bieg)

Scenariusz (na motywach utworów **Michaila Bułhakowa**) i reżyseria: **Aleksander Alow** i **Władimir Naumow**

Zdjęcia: **Lewan Paataszwili.**

Muzyka: **Nikołaj Karstnikow**

Wykonawcy: **Serafima Korzuchina** — **Ludmiła Sawielijewa**, **Siergiej Gołubkow** — **Aleksiej Batałow**, Czarnota — **Michaił Uljanow**, Luśka — **Tatiana Tkacz**, Chłudow — **Władysław Dworżecki**, Korzuchin — **Ewgienij Jewstigniejew**, Frunze — **Roman Chomiatow**, Bajew — **Władimir Zamański**, Krapiłin — **Nikołaj Olalin**, głównodowodzący białych — **Bruno Freindlich**, Tichij — **Władimir Osieniew**, Gołowan — **Aleksander Janwariew**, Artur Arturowicz — **Władimir Basow**, Maria Konstantinowna — **Tamara Łoginowa**, pułkownik — **Oleg Jefremow**, kapitan — **Michaił Głuzaki**, Pietka Szczeglow — **Alosza Naumow**, Skunski — **Paweł Szpringfeld**, właściciel zakładu pogrzebowego — **Nikołaj Siergiejew**, lubieżny Grek — **Gotlib Roninson**, Antoine — **Stanisław Chitrow.**

Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1970.

UCIECZKA

Barwna, szerokoekranowa opowieść o ludziach, którzy po klęsce armii Wrangla w listopadzie 1920 roku zerwali z ojczyzną, wybierając życie na emigracji. Powikłane, dramatyczne losy inteligentów, których istnienie stało się przedziwną mieszaniną tragizmu i farsy.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

SERCE TO SAMOTNY MYŚLIWY

(The Heart Is a Lonely Hunter)

Scenariusz (według powieści Carson McCullers): **Thomas C. Ryan**
Reżyseria: **Robert Ellis Miller**
Zdjęcia: **James Wong Howe**
Muzyka: **Dave Grusin**
Wykonawcy: John Singer — **Alan Arkin**, Mick Kelly — **Sondra Locke**, pani Kelly — **Laurinda Barrett**, Blount — **Stacy Keach jr.**, Spiros Antonapoulos — **Chuck McCann**, Kelly — **Biff McGuire**, dr Copeland — **Percy Rodriguez**, jego córka Portia — **Cicely Tyson**, Bubber — **Jackie Marlowe**, Willie Hamilton — **Johnny Popwell**, Harry — **Wayne Smith**, Spirmonedes — **Peter Mamakos**, Beaudine — **John O'Leary**, Brannon — **Hubert Harper**, Dolores — **Sherri Vise.**
Produkcja: Warner Bros., Seven Arts (USA) — 1968.

*

Bohaterem powieści Carson McCullers i filmu Millera jest człowiek upośledzony przez los — głuchoniemy John Singer, odcięty z racji swego kalectwa od świata ludzi zdrowych i rozpaczliwie próbujący nawiązać z nimi kontakt. Zmarła niedawno pisarka McCullers, to nie tylko znawczyni psychiki ludzkiej, ale jednocześnie kronikarka amerykańskiego Południa, jego zacofania, marazmu, duchowej pustki i wybujałego rasizmu. Autorzy filmu przesunęli akcję powieści o trzydzieści lat, umieszczając bohatera na tle współczesnej scenerii. Część prasy amerykańskiej protestowała przeciwko takim metodom adaptacji, fałszującym przemiany obyczajowe i stosunek do Murzynów. Zgodnie jednak chwalono kreację Alana Arkina w roli głuchoniemego grawera.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Świątynia diabła	5		5			4			
Zmierzch bogów	6	6	4	4	3	5	5	4	5
Dodes'ka-den	5		5		3	5		5	
Rekonstrukcja	4		4	4	5	4	5	4	5
Błędny ognik	4	3	4	4		4	4	4	5
Dyrektor	4						3	4	
Cromwell				3		4		3	
Wydra pana Grahama	4	3		3		3		4	2
Zabijcie czarną owcę	4	3		3	3		3		2
Agent nr 1	4			3			3		2
Lala	3	3	3	3			2	2	
O wpół do jedenastej wieczorem, latem	2	3	3		3			2	2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Z. Nasierowska, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Mafilm (Węgry), Warner Bros (Anglia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

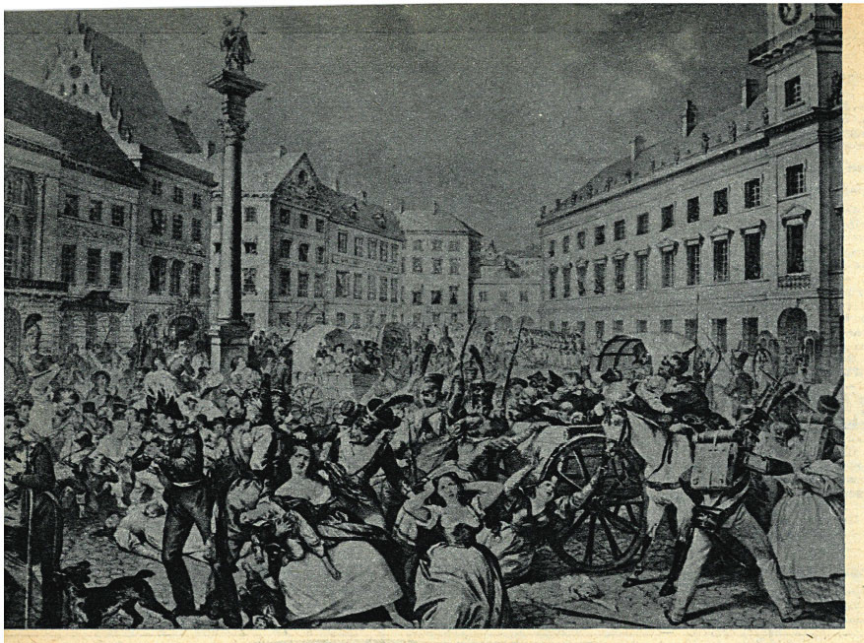
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

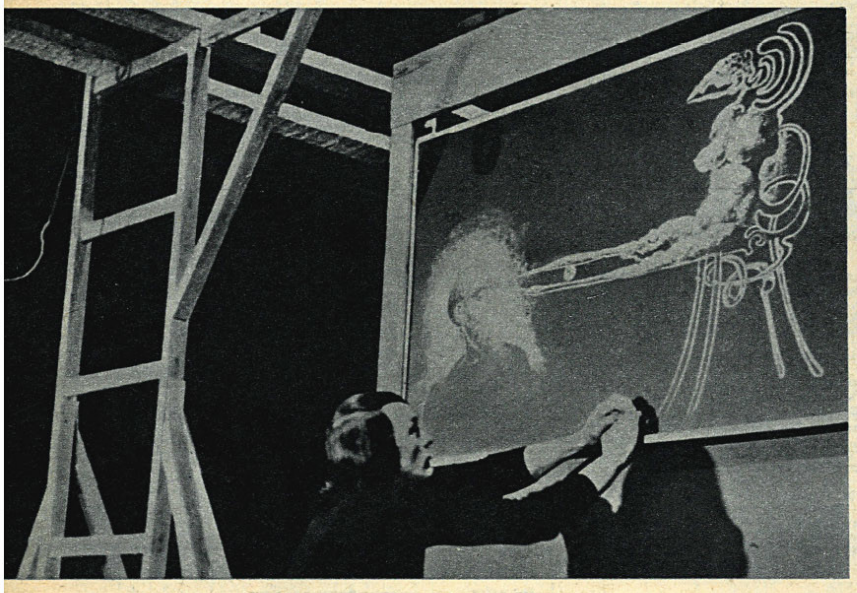
Numer oddano do druku 11.III.1972 r. Zam. 2040 A-14

INDEKS 35904

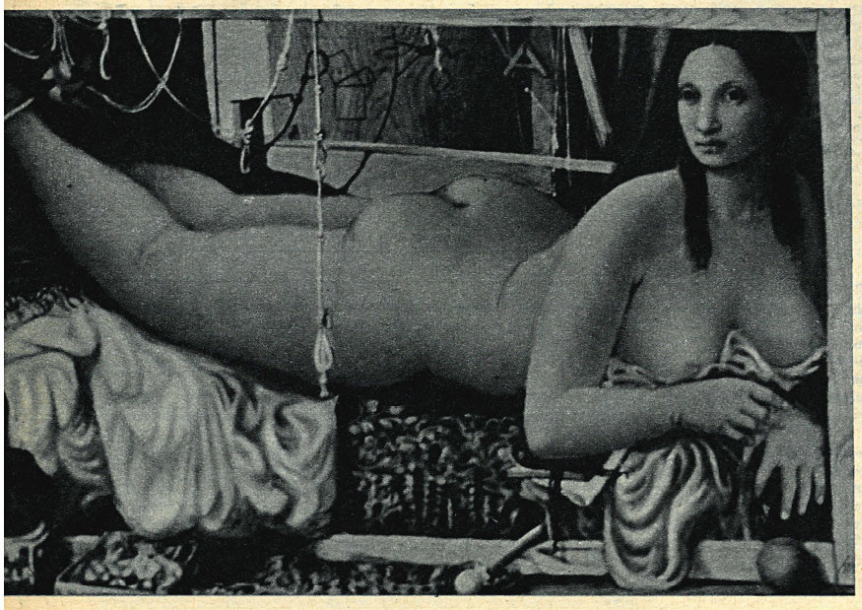
FILMY O SZTUCE W ZAKOPANEM



„Godzina 11.15" reż. Ludwika Perskiego



„Bykowi chwała" reż. Andrzeja Papuzińskiego



„Deformacja czy twórcze przekształcenie" reż. Konstantego Gordona

W dniach 22—25 marca odbędzie się V Przegląd Filmów o Sztuce w Zakopanem. Obok przedstawiamy kilka fotosów z filmów, które zostaną zaprezentowane na tym przeglądzie.

„Jerzy Krawczyk 1921—1969" reż. Kazimierza Muchy